
Ana Elena González Treviño
Coordinadora

Jonathan Swift y el archipiélago de los espejos:

ensayos conmemorativos a 350 años de su nacimiento



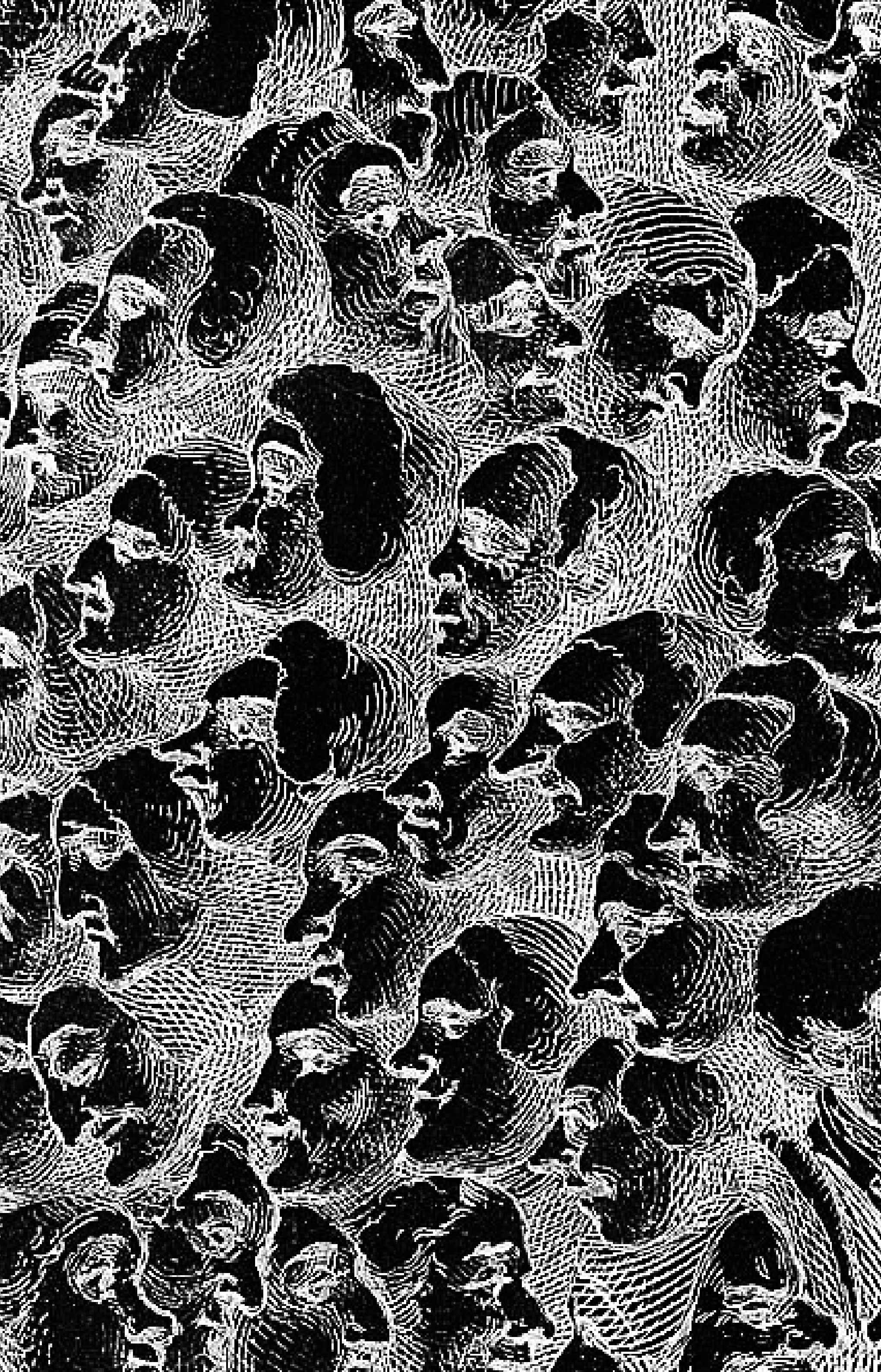
Letras Modernas

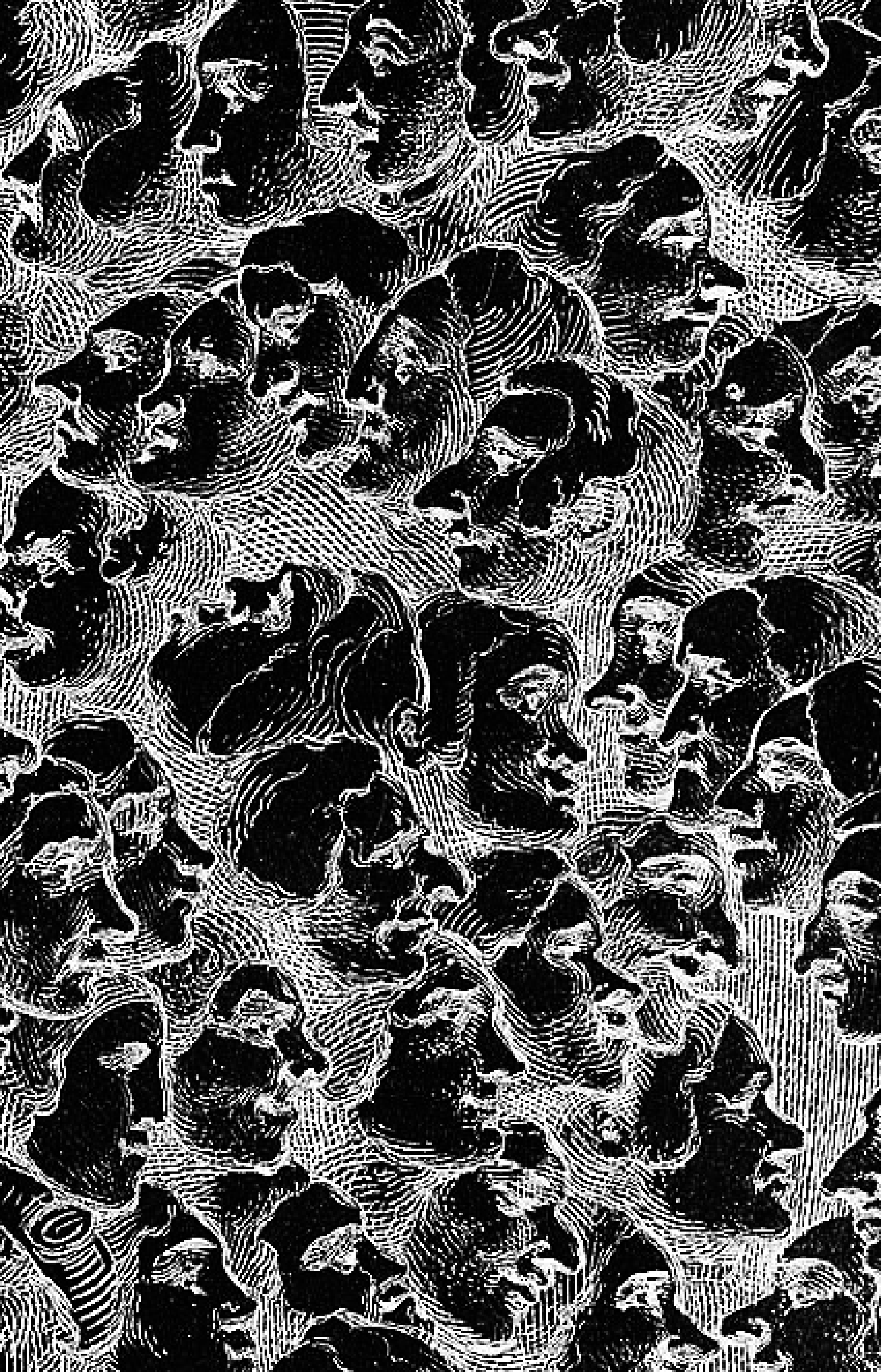


FFL
UNAM



eSchola





JONATHAN SWIFT Y EL ARCHIPIÉLAGO DE LOS ESPEJOS:

Ensayos conmemorativos a 350 años de su nacimiento




eSchola Letras Modernas

Ana Elena Conzález Treviño
Coordinadora

JONATHAN SWIFT Y EL ARCHIPIÉLAGO DE LOS ESPEJOS:

Ensayos conmemorativos a 350 años de su nacimiento

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Jonathan Swift y el archipiélago de los espejos: ensayos conmemorativos a 350 años de su nacimiento fue realizada en el marco del Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN405216, "Estudios literarios y culturales en lengua inglesa y francesa de los siglos XVII y XVIII".

Primera edición: diciembre 2019

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-2468-6

Editado y producido en México

Ana Elena Conzález Treviño
Coordinadora

Jonathan swift y el archipiélago de los espejos: Ensayos conmemorativos a 350 años de su nacimiento



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/MQgDwd1luPg

Contenido interactivo

Prólogo

Ana Elena González Treviño
Coordinadora

En febrero de 1686, Jonathan Swift, a los 19 años de edad, recibió el grado de bachiller de parte de Trinity College Dublín. A su paso por el célebre colegio, Swift había tenido malas calificaciones y conducta; con ironía característica, relata que tardó más tiempo del esperado en obtener dicho grado por burro y deficiente, y que cuando por fin lo obtuvo fue, para su descrédito, con la peor calificación que había: *speciali gratia*, es decir, como una concesión especial, que quedó asentada para la posteridad en los anales de Trinity. Al mismo tiempo, Swift disfrutaba insinuar que no lo imputaba tanto a las deficiencias de su propio intelecto, como a la incapacidad de sus maestros.[1]

Resulta entonces un tanto irónico que 350 años después de su nacimiento se sostuviera un coloquio en su honor en un contexto universitario. El autor nacido en Dublín, y que pese a su mal inicio obtendría el grado de doctor años después y llegara a ocupar el importante cargo de deán de la catedral de San Patricio en su ciudad natal, se considera el máximo exponente de la sátira en lengua inglesa. Y si bien fue en el colegio donde aprendió el arte de la escritura, él, más que muchos autores, buscaba que sus textos cobraran vida más allá de los muros escolares. Puso siempre la pluma al servicio de las causas sociales, incluso arriesgando su seguridad personal. La opresión inglesa sobre el pueblo irlandés, las empresas imperialistas, colonizadoras, la búsqueda perpetua de la justicia y la libertad, las pretensiones de la ciencia, fueron siempre un acicate, lo mismo que la motivación y el apoyo que recibió de sus amigos y compañeros en el arte literario.

[1] Eugene Hammond *Jonathan Swift: Irish Blow-In*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016, pp. 38-39.

Los días 6 y 7 de abril de 2017 se llevó a cabo un homenaje en conmemoración de los 350 años del natalicio de Jonathan Swift, que culminó con los escritos aquí reunidos y que abarcan una amplia gama de enfoques y perspectivas para entender mejor a este autor que es a la vez portentoso y evasivo. Los intereses de los participantes son variados y reflejan la riqueza del corpus swifteano.

Nair Anaya parte de un momento clave en la historia literaria: la culminación y muerte de la epopeya en *Paradise Lost* de John Milton, que origina un cambio tan radical en la cultura alegórica inglesa que en lo sucesivo encuentra cauce solamente en la sátira. Swift prefigura la crítica postcolonial al denunciar el expolio europeo a través del vehículo de la literatura de viajes, al tiempo que pone en evidencia los mecanismos utilizados para justificar el desprecio a la otredad, entre los que se cuenta la reducción de pueblos y naciones como México a estereotipos burdos. Parodia el lenguaje y actitudes de los supuestos viajeros, unos reales, otros no, algunos de los cuales anteceden a los etnógrafos de hoy. Con gran agudeza, Swift pone en evidencia una tradición que ya existía de utilizar el lenguaje para deshumanizar y denigrar a la otredad, en particular a los irlandeses, y que sin embargo, peligrosamente, adopta el disfraz de la objetividad racional y científica para pronunciar como decretos sentencias opresivas que reverberan hasta nuestros días.

Claudia Ruiz, por su parte, rastrea las afinidades francesas de Swift, en particular con Cyrano de Bergerac y sus obras *Voyage à la Lune*, y *Les* États *& Empires du Soleil.* Desde la coincidencia en lo azaroso que fue la primera edición de las obras de Swift y Cyrano, hasta el hecho de que los viajeros-narradores llegan a lugares poblados de seres que habitan realidades alternativas con sus propias reglas y costumbres, ambos autores especulan sobre la existencia de sociedades enteramente gobernadas por la razón: los Houynhnhms de Gulliver, los selenitas y las aves solares de Cyrano. Sin embargo, aunque en un principio parecen haber alcanzado este antiguo anhelo, a final de cuentas se revelan como cortos de miras

y cerrados a todo lo que sea distinto de ellos. En ambos casos se observa "un rechazo absoluto al proyecto de perfectibilidad del ser humano de los utopistas del Renacimiento y al mito del hombre bueno y natural". La amargura de las conclusiones se diluye con lo memorable de sus invenciones, si bien ninguno de ellos deja de aspirar cuando menos a un mejoramiento de la sociedad.

Concentrándose en el cuarto viaje de Gulliver, Adela Ramos estudia el paso de la hospitalidad a la hostilidad de los Houyhnhnms hacia Gulliver como un reflejo de, por un lado, la concepción inglesa del caballo, su apropiación de este animal traído de Oriente, traducido a y convertido en la quintaesencia de la anglicidad; y, por el otro, el ejercicio imaginativo de equipararlo con la racionalidad absoluta del proyecto Ilustrado. El resultado es un estira y afloja que delata el salvajismo de las empresas coloniales, la crueldad del maltrato a los animales y el callejón sin salida de la identificación simplista con cualquier esencia inamovible. La distinción misma entre el ser humano y el animal pone de manifiesto las inestabilidades reales que se ocultan tras su conceptualización en abstracto.

Con un giro interdisciplinario, Gabriela Villanueva analiza el efecto de extrañamiento que se produce a través de la descripción de objetos cotidianos bajo la perspectiva de los enanos y los gigantes. La distorsión en última instancia pone en tela de juicio la esencia de lo humano por la contraposición irresoluble que hay entre la razón y la corporeidad humana. Que la otredad se perciba como bestial es una idea generalizada, pero que dicha bestialidad se encuentre en el espejo de quien se siente por encima de ella produce rechazo y repugnancia, como los que sintieron los primeros lectores de *Los viajes de Gulliver*, reservando para sí mismos el derecho de despreciar, sin ser jamás objeto de desprecio.

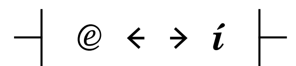
Anaclara Castro trata el asunto de la urbanidad que se inculcaba en la sociedad burguesa con afán de pulimiento y distinción, en un momento en que el auge comercial acrecienta la distancia entre ricos y pobres. En este contexto, la escritura satírica de Swift

pone en evidencia el lado oculto de una sociedad que se jactaba de refinamiento, pero que en realidad padecía de soberbia, hipocresía e irresponsabilidad hacia el prójimo, al tiempo que era incapaz de ocultar a través de la ropa, las pelucas y el maquillaje su naturaleza bestial. Es la versión ilustrada del *memento mori* barroco, ya sin el respaldo de una cosmovisión compartida.

Quien esto escribe hace una exploración de la dinámica contenciosa de los actores que nutren el crisol satírico de Swift a través de la imagen tópica del enano parado sobre los hombros de un gigante, así como la relación de Swift con los viajes de Simbad el Marino. Émulo de Tomás Moro, aprovecha varias modalidades de textos impresos para cambiar al mundo soslayadamente, por métodos indirectos que en última instancia resultan más eficaces. Utiliza la fabulación como estrategia retórica y la sátira como método para desencadenar de manera simultánea procesos dobles de identificación y de desidentificación cuya inestabilidad misma muestra atisbos de mejoras potenciales. Swift aprovecha el concepto ilustrado del universo ordenado como mecanismo de relojería y también la ideación popular de las islas fantásticas de Simbad para cuestionar estas polarizaciones.

Dagny Valadez le da un giro metafórico al concepto del viaje para hacer un repaso de las miradas no literarias que se han posado sobre *Los viajes de Gulliver*. La riqueza semántica de la obra, así como su exuberante imaginación, han originado interpretaciones y lecturas desde disciplinas tan diversas como la neurociencia, la medicina, la astronomía y la economía. La autora describe esta polisemia como viajes entre disciplinas. Adicionalmente, toca el fascinante tema de la primera aparición de la obra en México rastreando la reacción de la Inquisición de la Nueva España a través de una traducción francesa y su traducción al español.

Martha Celis hace un recuento de las traducciones y adaptaciones infantiles de *Los viajes de Gulliver.* Coteja un nutrido número de traducciones de la obra más célebre de Swift al español, así como la suite de Telemann inspirada en esta obra y algunas



adaptaciones cinematográficas. También incluye un breve cotejo de *A Modest Proposal* en dos traducciones.

En cuanto a la influencia de Swift en la literatura latinoamericana, Jesús Dávila compara "El informe de Brodie" de Jorge Luis Borges con el cuarto viaje de Gulliver. Propone que existe una ironía reflexiva en Borges y una ironía punitiva en Swift; y si aquélla conduce al ámbito de la filosofía, donde las contradicciones humanas cobran sentido, ésta busca el cambio social por medio del azote certero con toda la fuerza de la invención satírica.

En ese ámbito también, Julio Fernández Meza compara a Borges y a Swift pero desde otros ángulos. Define la escala de lo fantástico con respecto a la sátira, aludiendo a la tipología de Tzvetan Todorov. Además de una reflexión sobre sátira, parodia y literatura fantástica en relación con varias obras de Swift repasa varios cuentos de Borges ("El idioma analítico de John Wilkins", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Utopía de un hombre que está cansado") para rastrear las huellas del deán de San Patricio en la concepción de mundos alternativos y nomenclaturas ordenadoras que no por ineptas dejan de ser evocadoras del anhelo de orden y armonía. En total afinidad con la *Utopía* de Tomás Moro, el ejercicio de trazar posibilidades nos acerca a la utopía del pensamiento.

Por su parte, Raúl Cruz hace una disertación sobre el juego aludiendo a la obra de tres autores: Swift, Alfonso Reyes y Walter Benjamin. Propone, con Reyes, que el juego construye mundos posibles a través de la burla de los mundos existentes.

Etzel Hinojosa rescata la visita y exhibición de un niño silvestre en Londres, y contrasta el tratamiento que le dieron al mismo hecho Daniel Defoe y Jonathan Swift. A partir de la comparación hace una disquisición acerca del lenguaje y si éste define o no la esencia de lo humano, a pesar de sus inevitables deficiencias para transmitir la verdad.

Por último, Jimena Ruiz Marrón hace un cotejo de tópicos del género de literatura de viajes entre *Gulliver's Travels* y *A New Voyage Round the World* (1697) de William Dampier. Demuestra el

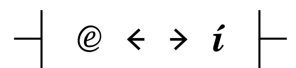
modo de apropiación del discurso del viajero para fines satíricos y relativizando la empresa ilustrada de depurar el lenguaje para generar conocimiento.

Jonathan Swift y Méxco

Una de las aportaciones más importantes de estos ensayos radica en la lectura de Swift a partir de una perspectiva mexicana. Varios artículos tocan este tema de manera tangencial, y constituyen excelentes puntos de partida sugerentes de futuras vías de investigación. Existen dos perspectivas principales: México en la obra de Swift y la recepción de Swift en México. Los hechos son escuetos y se presentan a continuación con el objeto de alentar futuras pesquisas. En un pasaje de la sexta carta de las *Drapier's Letters*, el que escribe afirma que los políticos ingleses saben de Irlanda tanto como de México, o sea, nada. En otra carta de la misma serie dirigida a William Wood, el presunto acuñador del penique de cobre, el firmante Hibernicus sostiene que en la actualidad Inglaterra estará en posición de hacer palidecer a España, tan orgullosa de sus posesiones en Perú y México.[2] Referirse a México casi siempre en conjunción con Perú es un lugar común en la época, para aludir a sitios en donde abundan los metales preciosos.

En un curioso poema que se suele incluir en sus obras completas, encontramos otra vez esta connotación, pero en un contexto que inesperadamente nos acerca a la vida personal de Swift y revela una faceta rara vez encontrada de él por el afecto que le tenían sus amigos. Son unos versitos laudatorios del Dr. Patrick Delany, entrañable amigo de Swift, dejados en el escritorio del deán de San

[2] "A Letter to William Wood, Esq., from his only friend in Ireland. To William Wood, Esq., at his Copper-Works at Bristol, or elsewhere" El original dice así: "I cannot but be pleased to think how we shall put the proud Spaniard, with his Peru and Mexico, out of countenance". Jonathan Swift, *The Works of Jonathan Swift, D.D.*, ed. Sir Walter Scott (Edimburgo: John Constable, 1814), p. lxxxv.



Patricio en el día de su cumpleaños junto con un obsequio: un tintero de plata. Los versos los recita el tintero mismo (siguiendo la moda de los objetos animados y de la metempsicosis al estilo de *Las mil y una noches*), aunque en realidad habla su esencia de plata, procedente de México: "Hither from Mexico I came…" "Desde México llegué…" En seguida se relatan todas las aventuras de la plata y las transformaciones que sufrió, pues se va fundiendo en distintas formas y va circulando por situaciones variadas. Dice que lo que más anhelaba era llegar al lado del Deán Swift, pero él, siendo tan generoso, la regalaba para ayudar a otros. Por último va a dar a manos de un artista. Cansada de viajar, la plata invoca al dios Hermes y le pide que la conduzca al lado de un sabio, "the greatest genius of his age" para abastecer a su pluma incomparable. Hermes la complace y el artista la transforma en el tintero que ahora está feliz al lado de Swift.[3]

Encontramos otra alusión a México en el cuarto viaje, como señala Nair Anaya. Al mando de un barco esclavista, en Tenerife Gulliver conoce a un tal Capitán Pocock de Bristol, un centro importante para el tráfico de esclavos africanos, que se dirige a la bahía de Campeche —*Campechy*—por madera. Fundada en 1540, esta ciudad era uno de los puertos más importantes para los españoles. Recientemente se ha descubierto que en un panteón fundado ahí hacia 1550 se encuentran lo que serían tal vez los restos de esclavos africanos más antiguos de América, lo cual revela que esta ciudad debió de ser una puerta de entrada importante para el tráfico de esclavos. El hecho de que estuvieran enterrados en el panteón cristiano sugiere que tenían algún rango elevado o que se

[3] Dr. Delany, "Verses left with a silver standish on the dean of St. Patrick's desk on his birthday, by Dr. Delany" en *The Works of Dr. Jonathan Swift Accurately Revised … Adorned with Copper-plates; with Some Account of the Author's Life, and Notes Historical and Explanatory* (Londres: W. Bowyer, 1768), vol. 7. Es tan curiosa la anécdota que el poemita se transcribe en su totalidad en el Apéndice I, junto con otro escrito por Orrery para la misma ocasión; éste, a pesar de haber criticado a Swift, había sido cercano amigo suyo.

habían convertido al cristianismo.[4] Resulta por demás revelador que al emprender este viaje Gulliver estaba cumpliendo su ambición mayor de capitanear un navío tan infame; explica que se sentía confiado para hacerlo ya que había invertido varias sumas de dinero para aprender el arte de la navegación y otras áreas de las matemáticas útiles para tal propósito. Su educación naval es una inversión de la cual esperaba obtener enormes ganancias (I, i).

La ambición de "obtener enormes ganancias" se extendió mucho en este tiempo, especialmente después de la creación de la Compañía del Mar del Sur, la *South Sea Company*, establecida para subsanar la deuda nacional por medio de la importación de esclavos y mercancía al Continente Americano. El mismo Swift había invertido mil libras y varios críticos consideran que más adelante se arrepintió y cambió radicalmente de opinión, lo que lo impulsó a incluirse a sí mismo como blanco de su acerba sátira.[5] La *South Sea Bubble* es uno de los ejemplos más célebres de una burbuja económica creada por la especulación que acabó por reventar. En 1720 muchos de los que ambicionaban enriquecerse a costa del tráfico de esclavos perdieron fortunas, incluyendo a Sir Isaac Newton —personaje recurrente en varios episodios de la vida de Swift— quien perdió la entonces exorbitante suma de veinte mil libras.[6]

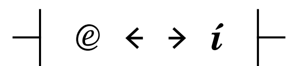
***

Gracias a la referencia proporcionada por Dagny Valadez me adentré un poco más en la recepción de Jonathan Swift en Mé-

[4] John Noble Wilford, "At Burial Sight, Teeth Tell a Tale of Slavery", *New York Times* 01/02/2006 [31/01/2006] en Elaine Robinson, *Gulliver as Slave Trader: Racism Reviled by Jonathan Swift* (Londres: MacFarland, 2006), p. 52. En este estudio la autora argumenta que *Los viajes de Gulliver* son una denuncia del tráfico de esclavos y un ejemplo temprano de abolicionismo.

[5] Elaine Robinson, *Gulliver as Slave Trader: Racism Reviled by Jonathan Swift*, p. 53.

[6] *Ibid.*, p. 54.



xico, en particular, *Los viajes de Gulliver.* En su "Historiography of the Mexican Inquisition: Evolution of Interpretations and Methodologies," Richard Greenleaf sostiene que el Santo Oficio no se limitó a censurar libros franceses —aunque de Francia procedía la mayor cantidad de libros Ilustrados con ideas liberales— sino que también prohibió obras inglesas. Las que se mencionaban con mayor frecuencia eran las obras de Alexander Pope, en particular las "Cartas de Abelardo y Heloísa", que es como se tradujo el poema "Eloisa to Abelard" de dicho autor, y que cuenta la historia del amor de una monja por un teólogo, el filósofo Pedro Abelardo.[7] En el *Index Librorum Prohibitorum* hay notas sobre la prohibición de Pope en 1792 y 1799, pero para 1815, ya todas sus obras estaban prohibidas. Greenleaf sostiene que en 1803 a éstas se añadieron *Los viajes de Gulliver* y *Pamela* de Samuel Richardson.[8] Cita además el estudio de J. A. Ferrer Biminelli sobre algunos documentos de la Inquisición y el movimiento masónico en la Nueva España[9], así como un estudio suyo previo para hablar de los Caballeros Racionales de las logias masónicas de Jalapa, Veracruz, y otras sociedades secretas que vinculan a la masonería con el movimiento independentista[10]. En ese sentido, la Inquisición veía a los simpatizantes de la Ilustración como

[7] Richard Herr en *The Eighteenth-Century Revolution in Spain* refiere que el primer traductor del poema al español fue Vicente María de Santiváñez (*sic*), y que él mismo escribió una continuación publicada en 1796 que de inmediato se incluyó en el *Index*. Santiváñez estaba vinculado con simpatizantes de la Revolución Francesa. Herr, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain* (Princeton: Princeton University Press, 2015), p. 281.

[8] Richard Greenleaf, "Historiography of the Mexican Inquisition: Evolution of Interpretations and Methodologies", en Elizabeth Perry y Anne J. Cruz, eds. *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World* (Berkeley: University of California Press, 1991), p. 257.

[9] J. A. Ferrer Biminelli, *Masonería e Inquisición en Latinoamérica durante el siglo* XVIII (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1973)

[10] Greenleaf, "The Mexican Inquisition and the Masonic Movement, 1751-1820". *New Mexico Historical Review* (núm. 44, 1969), pp. 93-117.

revolucionarios que buscaban subvertir el orden establecido.[11] Adicionalmente, existía un fuerte movimiento para convertir a los protestantes al catolicismo, por lo que las obras literarias escritas por protestantes habrían estado sujetas a un escrutinio particular.[12]

Sin embargo, John E. Longhurst, catedrático de la Universidad de Nuevo México, en “Fielding and Swift in Mexico” reporta dos actas de la Inquisición conservadas en el Archivo General de la Nación en donde se asienta lo contrario de lo que afirma Greenleaf.[13] Longhurst cita en su totalidad el dictamen (traducido al inglés) de *Los viajes de Gulliver* realizado por un fraile llamado Cosme Enríquez del convento de Santo Domingo de la Ciudad de México y firmado el 22 de junio de 1803. El fraile concluye que se trata de un libro muy agradable, ingenioso y con principios éticos intachables. Sostiene que el autor estaba criticando al gobierno inglés, por lo que en otros contextos, como el mexicano, no resulta ofensivo. En conclusión, juzga que no hay motivo para considerar que la obra fuera herética.[14] Es muy probable, como infiere Dagny Valadez, que la versión examinada por Fray Cosme estuviera recortada y fuertemente censurada.

Sin embargo, la contradicción entre los estudios de Greenleaf y Longhurst sugiere que hay más por descubrir, y que quizás en estos documentos haya pistas importantes acerca de la historia de

[11] Greenleaf, “Historiography of the Mexican Inquisition: Evolution of Interpretations and Methodologies”, p. 259.

[12] Alexander Pope era católico, pero fuertemente vinculado al movimiento rosacruz, cuando menos estéticamente, y éste se vinculaba a la masonería cristiana. Ver Christopher McIntosh, *The Rosicrucians: The History, Mythology and Rituals of an Esoteric Order* (Londres: Weiser, 1998), p. 108.

[13] AGN, *Inquisición*, vol. 1415, exp. 13, ff. 157r.-159r. Ver “Apéndice II”.

[14] John E. Longhurst, “Fielding and Swift in Mexico”. *The Modern Language Journal* (vol. 36, núm. 4, abril 1952), pp. 186-187. La fuente de Longhurst procede del Archivo General de la Nación (México), *Inquisición,* vol. 1415, exp. 13, ff. 128-9.

la recepción, no sólo de Swift, sino de la literatura inglesa en general en México. Sobra decir que es una veta de enorme interés para nuestro grupo de investigación.

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin el apoyo de DGAPA para el proyecto PAPIIT IN405216, “Estudios literarios y culturales en lengua inglesa y francesa de los siglos XVII y XVIII”. Agradezco también la amable ayuda de Vanessa Morales González, quien localizó el acta inquisitoria en el Archivo General de la Nación, y de Adriana Álvarez Sánchez, quien generosamente realizó la transcripción de la misma. Fue muy importante también la ayuda de Mónica Torres González para la preparación preliminar del libro. Por último, al entusiasta y siempre creciente grupo de diecisietistas y dieciochistas que nos recuerdan por qué este periodo es tan apasionante. Muy en particular, agradezco a Claudia Ruiz García su invaluable apoyo para sacar adelante este segundo proyecto.

Nota de edición

Las citas de libros antiguos se han dejado con la ortografía original. Cada autor ha utilizado una edición distinta de las obras de Swift; dado que se trata de textos eminentemente inestables, pueden existir variantes incluso en un mismo pasaje. Con respecto al título de la obra más famosa de Swift, el original es *Travels into Several Remote Nations of the World in Four Parts* by Lemuel Gulliver, *first a surgeon then a captain of several ships.* Sin embargo, existe tal grado de familiaridad con ella en español, que permite nombrarla como se le conoce popularmente: *Los viajes de Gulliver.* Por ese motivo se tomó la decisión de conservar la nomenclatura decidida por cada autor. Con frecuencia son simplemente *Los viajes* o, refiriéndose a Swift, sus *Viajes.*

Con respecto a los nombres inventados por Swift, opté por dejarlos iguales al inglés (Yahoos y Houynhnhms), con la sola excepción de Liliput, dado que el español adoptó el gentilicio liliputiense derivado de este nombre.

Swift: sátira, antropofagia y marginación colonial

Nair María Anaya Ferreira
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

A 350 años del nacimiento de Jonathan Swift, su visión satírica de las imperfecciones y las mezquindades del ser humano nos invita a reflexionar acerca de las condiciones históricas y culturales que contribuyeron a la proliferación de un modo literario cuya dimensión crítica es a la vez mordaz, iluminadora y tan conservadora que puede llegar incluso a ser reaccionaria. Nos invita, también, a indagar sobre algunos de los mecanismos discursivos que han convertido a Swift en el epítome de la sátira misantrópica, así como a estudiar los textos subyacentes con los que su obra dialoga de forma magistral.

El objetivo de este ensayo es examinar el brutal sentido de otredad que subyace algunas de las estrategias satíricas de Swift y argumentar que éste tiene su origen en una profunda conciencia de no pertenecer a ese mundo central y metropolitano —representado por la urbanidad y la pujanza de Londres— que se iba configurando como una potencia mundial. Dicha percepción no sólo surge del hecho de haber nacido en Irlanda, sino también de la conciencia de estar experimentando en carne propia, como dice Edward Said, una serie de discontinuidades en relación con aspectos diversos: "ya sea como pérdidas inminentes o reales de tradición, herencia, posición, historia; pérdidas que se sitúan en el centro de su producción verbal desarticulada".[1] En este sentido, como insiste Said, la agudeza con la que Swift percibía los cambios radicales que sucedían en la Inglaterra de principios del siglo XVIII y, sobre todo, como demuestran sus escritos —incluso los más ín-

[1] Edward Said, *The World, the Text, and the Critic* (Londres: Faber & Faber, 1984), p. 65.

timos y personales, como sus cartas— su profunda conciencia de estarse moviendo y estar escribiendo en "un mundo de poder",[2] lo convierten, quizá, en el escritor más *wordly*,[3] es decir, el más relacionado y más comprometido con la realidad circunstancial de la tradición literaria británica. Reconocer, como lectores y como críticos, que la obra de Swift está inminentemente vinculada con

su entorno y que siempre escribe en respuesta a algo, de forma reactiva, "no es tanto una interpretación psicológica sino una serie de condiciones que posibilitan toda la gama de la psicología de Swift, desde una preocupación por la 'justa libertad' hasta una fijación excremental".[4] La sensación permanente de pérdida —que dicta su vida y subyace su obra— se asocia indisolublemente con su postura anárquica en relación con el poder y la sociedad (inglesa, en una primera etapa, irlandesa hacia el final de su vida y las dos de forma permanente), la cual quedó plasmada en lo que Said define como "la anarquía de la resistencia a la página escrita y al persistente orden Tory de la página".[5]

Said ha insistido en que más que categorizar a Swift como un moralista que fustiga a una naturaleza humana vista como universal, hay que restituirlo a su rol más básico como "activista local, columnista, panfletista, caricaturista".[6] Lo anterior permite justipreciar la medida en que los escritos de Swift eran ocasionales, es decir, respondían a circunstancias externas que no dependían de él y en las que tenía pocas posibilidades de incidir. De aquí surgen varias paradojas que nos permiten apreciar en qué medida esa "terrible intensidad de visión, capaz de escoger una sola verdad escondida para aumentarla y distorsionarla" que Orwell[7] identificó

[2] *Ibid.*, p. 87.

3 *Ibid.*, pp. 34-35.

[4] *Ibid.*, p. 65.

[5] *Ibid.*, p. 55.

[6] *Ibid.*, p. 77.

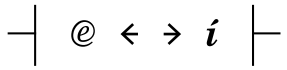
[7] George Orwell, "Politics vs Literature—An examination of *Gulliver's Travels*". *Polemic* (vol. 5, septiembre-octubre 1946).

como su principal característica está definitivamente asentada en la realidad inmediata de Swift, pero al mismo tiempo la trasciende por su capacidad de inscribir una dimensión discursiva alternativa que articula, a la vez que subvierte, la creciente textualidad de las disputas políticas y culturales de fines del siglo XVII y principios del XVIII en Inglaterra.[8]

Swift nació en 1667 y las primeras décadas de su vida coinciden con un periodo de transición en la historia de las islas británicas que tuvo repercusiones importantes en la cultura. El pueblo inglés apenas tuvo tiempo de celebrar la restauración de la dinastía Estuardo en 1660: la vida de excesos de Carlos II y la ineptitud de su sucesor, su hermano Jacobo II, desembocaron en 1688 en la Revolución Gloriosa que obligó a Jacobo a abdicar, ante la amenaza de reconvertir al catolicismo a una nación que había luchado por poco más de cien años por librarse de la tiranía de la Iglesia Católica Romana. El Parlamento hizo valer su poder y la llegada consensuada de Guillermo III de Orange, esposo de la hija de Jacobo, significó el triunfo de los valores del partido Whig sobre los del Tory. Si bien en su función como secretario del estadista y diplomático Sir William Temple Swift mostró afinidad con el temperamento Whig, en realidad, como afirma David Nokes, "no veía ninguna contradicción entre ser whig en política y ser tory en religión".[9] En cierto sentido, su vida se enmarca en el periodo de transición que de 1688 a 1745 definió la nueva identidad política de Inglaterra. Durante su etapa de formación y hasta 1699, cuando muere su protector Temple, Swift conoce de primera mano la inestabilidad de su propia condición como joven sin recursos familiares y, para colmo, irlandés. Con el paso de las décadas, esta situación se agravó notablemente, pues si bien es cierto que tuvo acceso a los altos

[8] Robert Phiddian, *Swift's Parody* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1995), p. 3.

[9] David Nokes, *Jonathan Swift. A Hypocrite Reversed* (Londres: Faber & Faber, 2014), p 57.



círculos políticos, también es verdad que los hombres que se valieron de sus panfletos nunca cumplieron sus promesas de otorgarle los puestos que Swift esperaba, en especial en la alta jerarquía de la Iglesia anglicana.

Aun así, no es posible deslindar su obra escritural del contexto político que lo rodea. Durante la primera década del siglo XVIII —cuando escribe panfletos con temas religiosos y sobre la problemática relación entre Iglesia y Estado— viajó varias veces a Inglaterra con el fin de promover, sin éxito, que se anulara una especie de diezmo impuesto a los clérigos llamado *First Fruits* y coqueteó con miembros de las facciones Whig y Tory, hasta que en 1710, Robert Harley, quien lideraba a los Tories y asumió las funciones de lo que en 1714 sería ya el cargo de Primer Ministro, lo convenció de que escribiera para su causa. A este periodo pertenece su vínculo con el club de *Scriblerus*, grupo de escritores formado por Alexander Pope, John Gay y John Arbuthnot, entre otros, que contribuyó a generar el clima satírico que definió el ambiente socio-político del periodo. Durante estos años obtuvo el puesto de deán de la Catedral de San Patricio en Dublín, pero éste le resultó anticlimático, pues él esperaba, en realidad, algo diferente.

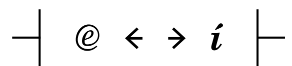
A partir de 1714 y de regreso en Irlanda, desilusionado por el ambiente político que lo rodeaba (y, en especial, por no haber logrado conseguir una canonjía sustanciosa), Swift se va transformando, un tanto inadvertidamente, en una especie de héroe nacional por sus escritos en defensa de la situación política y económica de Irlanda, en los que ataca la intromisión colonialista de un gobierno inglés con respecto al cual muestra una ambivalencia cada vez mayor. Cuando sus *Drapier's Letters* (1724) contribuyen a suspender en 1725 la introducción de los peniques de cobre que iban a ocasionar una inflación desmedida en su país (acto que representaba, sin lugar a dudas, un ejemplo fehaciente de la arbitraria y abusiva intervención inglesa bajo Jorge II en Irlanda), Swift se convierte ya en héroe nacional. A la distancia, entre la década de 1720 y 1745 cuando muere, Swift sigue ansiando participar en

el mundo político inglés, a pesar de tener plena conciencia de que no pertenece, y nunca perteneció, a él. No deja de ser irónico que en los marcos temporales empleados para las periodizaciones de la historia literaria, la muerte de Pope en 1744 y la de Swift en 1745 constituyan el parteaguas señalado por algunos críticos como el cierre de la llamada "Era Augusta o Neoclásica" para dar paso a una nueva sensibilidad que, con las décadas, se convertirá en el Romanticismo.

Estas breves referencias biográficas sirven para hacer hincapié en dos aspectos que Said considera fundamentales no sólo para definir la obra de Swift sino también la forma en que lo leemos en la actualidad. Por un lado, Said insiste en que más que dar predominancia a las ideas del escritor irlandés, es necesario identificar el modo en que Swift despliega su energía y, en las primeras décadas, emplea su capital intelectual al servicio de una clase a la que no pertenece.[10] Por otro lado, el sentido de no pertenencia, la conciencia de ser, después de todo, una especie de intruso, es lo que, en el contexto del momento, le permite a Swift establecer esa distancia crítica, necesaria para desarrollar sus panfletos y ensayos satíricos con agudeza y mordacidad. Esto no se podría explicar sin el surgimiento de la llamada "esfera pública" que distinguió la escena política, social y literaria de la Inglaterra del principios del siglo XVIII y que representó tanto el ascenso de la burguesía como la manifestación de una lucha inminente en contra de los estados absolutistas.

Sin lugar a dudas, hasta 1714 Swift fue una figura central en los círculos políticos que reconocían la fuerza y la pertinencia de los escritores. Conoció y estableció relaciones cercanas con autores como Joseph Addison, Richard Steele, Alexander Pope, John Gay y John Arbuthnot, y junto con ellos contribuyó a consolidar la atmósfera satírica cuyo objetivo central era ridiculizar los excesos de las jerarquías políticas y de una aristocracia que era vista como

[10] E. Said, *op. cit.*, pp. 82-83.



licenciosa y retrógrada. Por otro lado, tuvo un papel instrumental en la legitimación del papel de Robert Harley como el artífice Tory de la política pacificadora que culminó con el tratado de paz de Utrecht (relativo a la Guerra de Sucesión de España, que sirvió para restablecer el orden político en Europa y por el que Gran Bretaña recibió Gibraltar y el asiento de negros que le permitió incursionar en el tráfico de esclavos en el Caribe).[11] Sin embargo, muy a su pesar, una vez tras otra fue marginado y sus aspiraciones económicas y financieras le fueron negadas. En este sentido, Swift parecería anticipar la figura del imitador/simulador que ha sido tan pertinente en el análisis del discurso colonial y en la teoría poscolonial propuestas por Homi Bhabha, es decir, de aquél que pretende ser más inglés que los ingleses pero que a final de cuentas no lo es del todo y resulta, por tanto, una amenaza para el estatus quo.

No es una exageración pensar a Swift, y analizar algunos aspectos de su crítica paródica y satírica, a partir de su toma de conciencia como individuo periférico, prácticamente colonizado. Sobre todo después de su regreso a Irlanda, decepcionado de lo que él veía como las traiciones de la clase dominante de Inglaterra, Swift expresó en diferentes momentos la ambigüedad y la ambivalencia que distingue a los individuos colonizados, cuya afiliación a la cultura imperial tiene graves efectos en su propia psique, en parte debido a la forma en que la cultura imperial los percibe y los representa. Por ser descendiente de una familia originaria de Yorkshire, Swift siempre aludió a su identidad inglesa. Sin embargo, se puede decir que es irlandés en tercera o cuarta generación: su bisabuelo recibió un título nobiliario irlandés (quizá por parte de Jacobo o Carlos I), pero su abuelo fue quien migró a consecuencia de la persecución de Cromwell, pues había sido ardiente defensor de Carlos

[11] [Nota de la editora: La frase "asientos de negros" alude a acuerdos comerciales entre España y otras personas o reinos para traficar esclavos negros en los territorios americanos.]

II durante Guerra Civil. Sin embargo, es importante destacar que la familia no pertenecía a la clase terrateniente anglo-irlandesa que representaba, por así decirlo, la presencia colonial inglesa en la isla, por lo que Swift tampoco se identificaba con ella. Swift nació y se crió en Dublín; de hecho, dejó sus estudios en Trinity College y se refugió en Inglaterra debido a la agitación causada en Irlanda por Jacobo II, quien después de abdicar buscaba el apoyo de los católicos para recuperar el trono. El triunfo final de Guillermo III en la batalla del río Boyne, en julio de 1690 no sólo selló el destino de Jacobo, sino también de Irlanda —que continuó siendo una posesión colonial de Inglaterra— y, aunque de forma indirecta, también el de Swift, quien poco antes había entrado al servicio de Sir William Temple.[12]

Los años al servicio de Temple en Moor Park introdujeron a Swift en los influyentes círculos que llevaban las riendas del país que apenas se había convertido en Gran Bretaña durante el reinado de Ana, en 1707. Swift compartía con esa esfera pública no sólo un léxico, sino también una estructura de pensamiento y de representación que le permitió desempeñar el papel de portavoz satírico de diversas figuras políticas. En este sentido, podemos considerar a Swift, como dice Said, "como un intelectual que participaba en conflictos específicos que eran más bien limitados, y no como un hombre que formulaba, defendía y tenía un conjunto consistente de valores ideológicos que, para empezar, no constituían su privilegio de clase pues pertenecían, literalmente, a la clase a la que servía".[13] Este tipo de contradicción es fundamental para entender la obra satírica de Swift, pero sobre todo para distinguir las dos etapas fundamentales de su vida y de su creación.

En *Swift's Parody*, Robert Phiddian establece una distinción convincente entre el periodo en el que Swift trabajó como escritor de panfletos satíricos en Inglaterra y el periodo en el que mani-

[12] D. Nokes, *op. cit*.

[13] E. Said, *op. cit*., p. 83.

fiesta una identificación genuina (pero no por eso menos ambivalente) con Irlanda. Desde esta perspectiva, insiste Phiddian, el periodo inglés tiene un carácter mucho más paródico que el periodo irlandés, en el que Swift da rienda suelta a su producción propiamente satírica. Durante el primero, antes de la muerte de la reina Ana en 1714, "cuando aún pensaba que su nacimiento en Ir-

landa era esencialmente una desgracia accidental que podría contrarrestar mediante una brillante carrera en el centro, en la cultura inglesa",[14] los escritos de Swift todavía muestran un carácter más juguetón, ocasional y textual. Ahí, la obra Swift se despliega "casi con absoluta libertad en las formas textuales y en las preocupaciones culturales de la Inglaterra de fines del siglo XVII". Se puede decir que "carece el peso satírico de la convicción moral y política que quedará de manifiesto más tarde", pero logra tener un ingenio verbal tan brillante y una ironía tan compleja que resultan incomparables.[15] Así, para entender la función paródica de cada uno de los textos, es indispensable situarlos en relación con su contexto cultural y textual: *The Battle of the Books* y *A Modest Proposal* "se despliegan en modos diferentes y en culturas diferentes", mientras que *A Tale of a Tub* y *Gulliver's Travels* "no comparten lealtades culturales idénticas".[16]

Aunado a lo anterior, es importante considerar también la forma en que los géneros literarios se fueron modificando como resultado de la transformación radical en la concepción y percepción del mundo y la realidad que tuvo lugar a raíz, en primera instancia, de la ejecución de Carlos I y, a partir de ahí, de los drásticos cambios que ocurrieron durante la Restauración y la Revolución Gloriosa. Por un lado, a pesar de la aparente ebullición y el clima de optimismo generado por la restauración de la dinastía Estuardo, el entramado político que sustentaba el orden monárquico absolutista había dejado ya

[14] R. Phiddian, *op. cit.*, p. 3.

[15] *Ibid.*, p. 4.

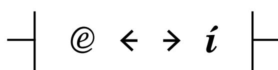
[16] *Idem.*

de existir y, con ello, como apuntan Rossen y Santesso, "las fuerzas modales que habían apuntalado la cultura Tudor-Estuardo [de los dos siglos anteriores] y que habían posibilitado la existencia de una alegoría social estable" habían dado lugar, a partir de 1714 a "un materialismo craso encarnado, en formas diferentes por Walpole, Defoe y Locke".[17] Lo que distingue a Swift es precisamente que reconoce ese vacío político-cultural e identifica que la alegoría ha dejado de tener poder de significación no debido a un defecto fundamental en la forma —como pensaban Alexander Pope y Samuel Johnson— sino a un defecto fundamental en la sociedad misma. En este sentido, Rossen y Santesso insisten en que "Swift bien puede haber sido la última persona en recordar lo que constituía a una sociedad alegórica. Él sirvió como puente entre dos órdenes culturales, pues escribió lo que puede ser considerada como la última alegoría del Renacimiento: *The Battle of the Books*. Así, mostró una sensibilidad excepcional hacia las consecuencias sociales y literarias de un mundo post-alegórico".[18] En términos de géneros y modos literarios, este resquebrajamiento en la constitución de una cultura alegórica que abarca desde *Utopia* (1516) de Tomás Moro, pasa por *The Fairie Queene* (1596) de Edmund Spenser y culmina con el *Paradise Lost* (1667) de John Milton encuentra su materialización literaria en el surgimiento de la sátira y sus diversas manifestaciones. Después de la publicación de *Paradise Lost*, muere la epopeya y, "para aquellos escritores que sentían nostalgia de un orden social alegórico" la única alternativa fue la sátira, pues ésta "puede ser entendida como una continuación de la alegoría, no tanto como un género que la sucede, sino como una extensión perversa que [en palabras de Angus Fletcher] 'dirige la alegoría contra la alegoría, la ironía contra la ironía' ".[19]

[17] David Rossen y Aaron Santesso, "Swiftian satire and the afterlife of allegory", en Nicholas Hudson y Aaron Santesso, eds. *Swift's Travels. Eighteenth-Century British Satire and Its Legacy* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2008), p. 18.

[18] *Idem*.

[19] *Ibid*., p. 17.



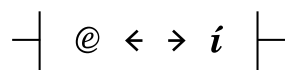
Ahora bien, quizá no sea exagerado afirmar que la capacidad de Swift para poner el dedo en la llaga sólo puede explicarse por su configuración como un hombre profundamente consciente de la textualidad que lo rodeaba y, al mismo tiempo, como un individuo-escritor no sólo constituido por dicha textualidad sino también obsesionado con el poder del lenguaje para, por un lado, generar o destruir identidad y, por otro, como en su caso, después de la sacudida, de la conmoción, activar un proceso radical de toma de conciencia. Recordamos a Swift, entre otras cosas, por la brutal pero sutil sugerencia de canibalismo en *A Modest Proposal*, por la escena de desollamiento en *A Tale of a Tub* o bien por el rechazo visceral de Gulliver hacia unos Yahoos que nos recuerdan nuestra humanidad. Sin embargo, si en cierto sentido Swift se pensaba en términos de intertextualidad, cabe preguntarse si la violencia de su lenguaje o el empleo de esas imágenes feroces son absolutamente suyos o en qué medida provienen, como he venido argumentando, de su contexto cultural.

Y es aquí que establecer una correlación entre su sentido permanente de marginalidad y su búsqueda conservadora, casi reaccionaria, por un orden perdido conduce a una reflexión más amplia sobre el asunto de la representación cultural y, en especial, sobre el grado en que Swift identifica, trastoca y subvierte una serie de imágenes compartidas muy populares en el periodo. Una de estas imágenes tiene que ver con la representación de Irlanda en el discurso colonial inglés, representación de la que Swift tenía plena conciencia y que contribuyó, en gran medida, a sustentar la visión misantrópica de sus escritos. Eran populares los símiles que asociaban a Irlanda con la esclavitud, el canibalismo y todo tipo de estereotipos usualmente asignados a poblaciones construidas como el "Otro". Una búsqueda rápida en internet produce varias entradas de caricaturas del siglo XVIII en las que los irlandeses aparecían en la forma de monos. Además, durante el siglo previo, diferentes documentos administrativos ingleses que trataban de dar cuenta de la situación de la isla vecina, con frecuencia sugerían, al menos de modo fi-

gurativo, la necesidad de exterminar a su población. Finalmente, y no deja de ser curioso para nosotros, a poco más de dos siglos del encuentro entre Europa y América, los referentes de nuestro continente seguían resonando como eco tanto en los libros de viaje como en las descripciones naturalistas de los primeros etnógrafos como el Conde de Buffon, además de los escritos de Montaigne que tantas repercusiones tuvieron en la Europa renacentista. La relación del Swift que ansiaba ser aceptado por el *establishment* inglés con estas representaciones anticipa por mucho el tipo de problemática que configura al sujeto colonizado analizada por la teoría poscolonial.

El sentido de marginalidad a partir del reconocimiento de cómo los estereotipos contribuyen a afianzar el control político (y el símil mexicano resalta aún más la marginación y el desconocimiento) es empleado ficcionalmente por Swift en la sexta de las *Drapier Letters*. Esta obra, que convirtió a Swift en una especie de héroe por su acérrima oposición a que se introdujeran los peniques acuñados de forma privada por William Wood, influyó notablemente en el levantamiento popular que logró anular la medida. Las cartas estaban firmadas por un tal MB. Drapier, pero la siguiente cita corresponde a la carta, fechada el 26 de octubre de 1724 y dirigida al Lord Chancellor Middleton (Midleton, en el original), en la que Swift firma con su nombre, apoyando las iniciativas del Drapier ficcional:

> There is a vein of Industry and Parsimony, that runs through the whole people of England; which, added to the Easiness of their Rents, makes them rich and Sturdy. As to Ireland, they know little more than they do of Mexico; further than that it is a Country subject to the King of England, full of Boggs, inhabited by wild Irish Papists; who are kept in Awe by mercenary Troops sent from thence: And their general Opinion is, that it were better for England if this whole Island were sunk into the Sea: For, they have a tradition, that every Forty Years there must be a Rebellion in Ire-



> land. I have seen the grossest suppositions pass upon them; that the wild Irish were taken in Toyls, but that, in some time, they would grow so tame, as to eat out of your hands.[20]

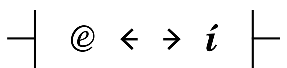
> [Existe una vena de laboriosidad y parsimonia que corre por todo el pueblo de Inglaterra, la cual aunada a la facilidad de las rentas los hace ricos y fuertes. En lo que se refiere a Irlanda, saben de ella poco más de lo que saben de México; nada más allá que es un país súbdito del rey de Inglaterra, lleno de pantanos, habitado por papistas irlandeses quienes tienen un temor reverencial a las tropas mercenarias enviadas desde allá. Y su opinión general es que sería mejor para Inglaterra que a toda esta isla se la tragara el mar, pues tiene una tradición: que cada cuarenta años debe haber una rebelión en Irlanda. He visto cómo divulgan las suposiciones más flagrantes: que a los irlandeses salvajes los esclavizaron, pero que, en poco tiempo, los domesticaron tanto que comían de sus manos.][21]

Uno de los críticos más reconocidos de la sátira inglesa del siglo XVIII y de la obra de Swift, Claude Rawson, ha dedicado un libro a analizar la intertextualidad de la otredad —vinculada con el creciente expansionismo europeo— y la forma en que de modo sutil pero incisivo, dicho sentido del otro se había infiltrado en las representaciones de Irlanda y los irlandeses y, a partir de ahí, en la obra de Swift. Para Rawson, la tradición discursiva colonial sobre los irlandeses tiene una larga historia y aparece, de forma recurrente, en momentos cruciales de la relación entre Inglaterra e Irlanda.[22] Rawson vincula dicha tradición, por ejemplo, con la descripción que Herodoto hizo de los escitas, así como con las representaciones europeas de los pueblos amerindios, a los que se les

[20] Véase <jonathanswiftarchive.org.uk>.

[21] Todas las traducciones son mías.

[22] Claude Rawson, *God, Gulliver and Genocide. Barbarism and the European Imagination, 1492-1945* (Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2002), p. 69.



adjudicaban todo tipo de prácticas salvajes, en especial los actos de canibalismo. Además, como afirma Ann Cline Kelly, era común representar la opresión de los irlandeses en términos, por un lado, de esclavitud, pero también en relación con las colonias inglesas formalmente establecidas en otros lugares, en especial la norteamericana. Un elemento más consistía en pensar que la esclavitud producía en los individuos una degradación moral tal que conducía al servilismo.[23] Finalmente, Rawson hace hincapié en el trasfondo bíblico que atraviesa mucho del lenguaje compartido en el periodo y, en especial en el caso del libro IV de *Gulliver's Travels*, subraya el léxico y el tono asociados con el posible exterminio de los Yahoos.

En su ambivalente posición identitaria, Swift solía referirse a Irlanda como un pueblo esclavizado y más de una vez expresó que prefería vivir humildemente en Inglaterra, en lugar de "ser un esclavo en Irlanda".[24] O como expresa la voz ficcional en la tercera de las *Drapier's Letters*: "Were not the people of Ireland born as free as those of England? [...] Am I a Free-man in England, and do I become a *Slave* in six Hours, by crossing the Channel?" [¿Acaso no nació el pueblo de Irlanda tan libre como el de Inglaterra? […] Soy un hombre libre en Inglaterra ¿y me convierto en esclavo en seis horas, sólo por cruzar el canal?].[25] Sin embargo, también es cierto que mucho del lenguaje figurativo relacionado con lo salvaje, la esclavitud e incluso con el canibalismo era parte del lenguaje cotidiano de la esfera pública y el ataque mordaz de los miembros del club de *Scriblerus* contra el gobierno Whig de Walpole se expresaba con frecuencia en esos términos. Como afirma Sean Moore, la figura del caníbal era un símbolo convencional de los financieros y su voracidad, así como "prostituta", "mendigo" y "ladrón" unifica-

[23] Ann Cline Kelly, "Swift's Explorations of Slavery in Houyhnhnmland and Ireland". *PMLA* (vol. 91, núm. 5, octubre 1976), pp. 847-848.

[24] D. Nokes, *op. cit.*

[25] *Vid. supra* nota 20.

ba a los intereses monetarios, al gobierno Whig y a sus publicistas en un "zeugma peyorativo".[26]

Repensar la sátira de Swift desde la perspectiva de la intertextualidad y de la tradición discursiva colonial sobre Irlanda abre la puerta a lecturas mucho más sutiles y complejas. Como afirma Lee Sonsteng Horsley, lo que distinguió a Swift de sus contemporáneos fue su destreza para apropiarse de esas imágenes compartidas y para echarlas a andar dentro de un marco satírico tan complejo que anticipa la inminente catástrofe económica de Irlanda, acusa a la falta de capacidad de sus compatriotas, a la avaricia mercantil de los ingleses y de los colonos terratenientes anglo-irlandeses y, en última instancia, genera metáforas aparentemente misantrópicas que nos hacen reflexionar de forma permanente sobre sucesos similares.[27] En otro nivel, estas perspectivas permiten reflexionar también sobre la circulación de ideas vinculada con la expansión europea y percibir cómo México, América Latina y el Caribe aparecían de forma recurrente en el imaginario europeo, no sólo como símbolos de lo exótico y la otredad, sino, por supuesto, como puntos reales y específicos de la configuración mercantil europea y sus prácticas de expoliación.

Así, más que sólo pensar *Gulliver's Travels* (1726) como una sátira misantrópica, apreciar las formas en que los libros de viaje y el discurso colonial sobre Irlanda configuran la obra contribuye a comprender mejor las estrategias narrativas y discursivas empleadas por Swift pero también, como proponen algunos críticos, dejan ver cómo Swift trasciende su ámbito político inmediato —los conflictos entre Whigs y Tories, y las visiones simplistas de una Irlanda retrógrada y periférica— para formular una incipiente crítica al colonialismo europeo. Una primera dimensión interpretativa

[26] Sean Moore, "Devouring Posterity: *A Modest Proposal*, Empire, and Ireland's 'Debt of the Nation' ". *PMLA* (vol. 122, núm. 3, mayo 2007), p. 683.

[27] Lee Sonsteng Horsley, " 'Of all Fictions the Most Simple': Swift's Shared Imagery". *The Yearbook of English Studies* (vol. 5, 1975), p. 99.

depende del hecho de que la transcripción de los viajes aparece enmarcada, editada y mediada por Richard Sympson, amigo y primo lejano de Gulliver, lo cual, junto con la falta de confiabilidad de la narración homodiegética del protagonista, desestabiliza cualquier lectura unívoca de la obra. Sin embargo, en lo que quiero insistir es en la forma en la que el relato de la estancia de Gulliver en los lugares imaginarios establece un contrapunto irónico con las rutas comerciales (históricas) que sirven como referencia factual de los viajes y accidentes del protagonista. Los desplazamientos de Gulliver a "varias naciones remotas del mundo", como indica el título, corresponden sin duda a las rutas de exploración por las que peleaban los países europeos (de ahí la animadversión de Gulliver por los holandeses, rivales acérrimos de Inglaterra en esa época). En el capítulo 1 de la primera parte, Gulliver asegura haber incrementado su fortuna gracias a los viajes a las Indias Orientales y Occidentales (lo cual significa, aunque no se mencione, que se benefició del comercio esclavista), mientras que en su última aventura se detiene en Barbados y las Islas Barlovento donde recluta a quienes se amotinarán para luego abandonarlo en la tierra de los Houyhnhnms. Aquí vale recordar también que Gulliver encuentra al Capitán Pocock en Tenerife, que piensa cortar madera en la bahía de Campeche, que los marinos amotinados tienen la intención de convertirse en piradas para saquear a los españoles y que al llegar a la tierra de los Houyhnhnms él supone que salvará la vida mediante el trueque de brazaletes, anillos de cristal y otros juguetes (IV, i, p. 269).

Más allá de estas referencias factuales, es importante identificar los géneros que Swift está parodiando para visualizar la forma en que se construye el proceso satírico. Como afirma Jean-Paul Forster, en Swift "satirizar la escena política no empieza con una representación isomórfica de la realidad, sino con la elección de un tipo de publicación o género que, en sí mismo, constituye un comentario sobre la situación fuera del texto [...] El trabajo de la imaginación del escritor de sátiras empieza con una disposición

sagaz de cada pieza individual. La edición de la mayor parte de sus sátiras deja de manifiesto un sentido de sincronización y una capacidad instintiva de ubicar los textos que son aspectos intrínsecos de su ficcionalización".[28] Así, *Gulliver's Travels* está enmarcado, por supuesto, dentro la estructura general de los libros de viaje que insistían en la verdad y en la verosimilitud de sus representaciones

(aspectos que resultaron primordiales también para el establecimiento de la novela como género en la Inglaterra del siglo XVIII, como bien demuestra el contemporáneo de Swift, Daniel Defoe y su obra representativa, *Robinson Crusoe*). Sin embargo, Swift trasciende incluso la convención genérica del libro de viajes para insistir en parodiar el lenguaje y las actitudes de aquellos viajeros que se convirtieron, de hecho, en los primeros etnógrafos. Basta revisar las descripciones de la *Historia de Jamaica* (1774) de Edward Long, o bien del celebradísimo Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, quien viajó y publicó su obra en la segunda mitad del siglo XVIII (es decir, después de la muerte de Swift), pero cuyas descripciones de los africanos son casi idénticas a las de los Yahoos.

Resulta notable, entonces, observar en qué medida este tipo de discurso estaba en el aire. Es bien sabido que la descripción de los habitantes de África solía empezar no sólo con una comparación con los simios, sino incluso cuestionando su grado de humanidad. Buffon, por ejemplo, afirma que: "para establecer un juicio adecuado entre ellos, un hombre salvaje y un chango deberían ser vistos en conjunto, pues no tenemos una idea apropiada del hombre en un estado natural puro. La cabeza cubierta con cabello hirsuto o con lana ensortijada [...]; los labios anchos y prominentes, la nariz chata y el aspecto feroz o estúpido [...]; los pechos de las hembras largos y caídos, la piel del vientre cayendo hasta las rodillas; los niños revolcándose en la mugre y arrastrándose por el suelo; y, en resumen, los adultos sentados en cuclillas, de apariencia repug-

[28] Jean-Paul Forster, *Jonathan Swift. The Fictions of the Satirist* (Londres: Peter Lang, 1998), pp. 13-14.

nante, que se incrementa aún más porque están embarrados con grasa hedionda".[29] Sin embargo, Buffon no deja ahí la comparación pues insiste que esta descripción del hombre salvaje es la de un hotentote (nombre un tanto genérico que se aplicaba a los africanos en el siglo XVIII) y, por tanto, es incluso "un retrato favorecedor", pues "existe tanta distancia entre un hombre en un estado natural puro y un hotentote, como la hay entre un hotentote y nosotros". Es posible identificar aquí cómo este tipo de controversia fue empleada por Swift en su creación de los Yahoos, quienes comparten rasgos y actitudes similares. Precisamente en el momento en que reconoce en ese "abominable animal" una figura humana perfecta, Gulliver describe cómo "el rostro en verdad era chato y ancho, la nariz deprimida, los labios grandes y la boca amplia". Sin embargo, a pesar de que afirma que dichos rasgos son comunes a "todas las naciones salvajes" introduce un giro irónico al explicar que esto se debe a que las facciones se deforman porque los nativos permiten que los niños se arrastren sobre el piso, o porque los cargan en la espalda y acurrucan el rostro sobre los hombros de la madre (IV, ii, 276).

Para algunos críticos, una de las características más notables del cuarto libro de *Gulliver's Travels* radica en el proceso de colonización mental, perceptual y afectiva que sufre Gulliver durante su estancia con los Houyhnhnms, proceso que acaba por desestabilizar su sentido de identidad. El contexto de subyugación que impera en la tierra de los Houyhnhnms contribuye a su fractura psíquica, pues a pesar de que se ha identificado con los caballos y ha asimilado sus valores y estándares morales y estéticos, él sabe que es, en realidad, un Yahoo. Sin embargo, Swift agrega otros elementos de su entorno político para construir su alegoría satírica de forma todavía más mordaz, que alcanza su valor misantrópico precisa-

[29] Georges-Louis Leclerc (conde de Buffon) *apud*, Laura Brown, "Reading Race and Gender: Jonathan Swift". *Eighteenth-Century Studies* (The Politics of Difference, vol. 23, núm. 4, verano 1990), p. 438.

mente porque, como sugiere Rawson, "captura un modo de pensar que se encuentra en lo más profundo de la psique humana y comprende sus suposiciones y contradicciones tácitas sin aceptarlas con trivialidad o repudiarlas de modo complaciente".[30] El cuarto libro resulta tan impactante porque conjuga el tema y el tono bíblicos del exterminio de razas enteras —y los ecos de subsecuentes acontecimientos de este tipo en la historia— con la sugerencia de una sociedad colonizada cuyos habitantes se han vuelto serviles y despreciables bajo el yugo imperial. Aunado a esto, la representación pseudoetnográfica de los Yahoos, que va del imaginario del simio, al hombre primitivo y a la humanidad entera, reproduce, en realidad, lo que era el modelo estereotípico del irlandés en el siglo xviii, es decir, el de simios que constituían una amenaza para la estabilidad de Inglaterra, por lo que los sucesos en la tierra de los caballos ciertamente resuenan de manera diferente en una lectura que involucre la preocupación colonial del mismo Swift.

Es importante recordar que la economía de los Houyhnhnms depende de sus plantaciones y que, para ellos, los Yahoos resultan amenazadores pues son inquietos, poco dóciles y marrulleros, matan y se comen a sus gatos, pisotean los sembradíos de avena y amedrentan a las vacas, chupando de sus tetas. Su promiscuidad, además, ha hecho que se reproduzcan como plaga (IV, ix). En el nivel léxico, entonces, Swift construye un contexto de colonización que tiene claras resonancias con el discurso colonial inglés, de tal modo que, como dice Rawson, los Yahoos constituyen una "alegoría reconocida" del *bog-Irish*, el término empleado para designar a los irlandeses pobres.[31] Así, a pesar de que ni el léxico ni el mundo ficcional de *Gulliver's Travels* puede conducir a una interpretación unívoca, cada vez son más los críticos que identifican un muy complejo, con frecuencia contradictorio, pero indudablemente satírico juicio de valor con respecto a la irresoluble relación

[30] C. Rawson, *op. cit.*, p. 11.

[31] C. Rawson, *op. cit.*, p. 9.

entre Inglaterra e Irlanda, a las diferentes clases de irlandeses y a la postura misma de Swift con respecto a su posición ahí.

Rawson insiste en que el retrato ficcional de los Yahoos representa una disección minuciosa de la forma en que se ha generado el discurso de la alteridad, en especial entre Europa y sus otros: "Swift analiza una amplia gama de suposiciones silenciadas y, en muchas ocasiones, atroces, pero también, en un sentido más restringido y específico, explora cómo éstas se convierten en el depósito de muchos mitos que representan el encuentro entre los salvaje y lo civilizado: las temáticas del caníbal y de la exterminación masiva, de la pólvora (y su imagen concomitante de los primeros disparos y su efecto en los indígenas),al igual que otros asuntos más explosivos relacionados con la percepción y el encuentro sexual entre invasor y habitante nativo".[32]

Como parte de este complicado entramado discursivo, la asociación de ideas e imágenes que solían establecerse entre palabras como "esclavo", "indio", "irlandés", así como el uso que Swift y sus contemporáneos (en especial los del club de *Scriblerus*), hacían de ellas, permite afirmar que existe una continuidad notable, en términos de concepción político-literaria, entre *Gulliver's Travels* y obras posteriores como *The Drapier Letters* y, sin duda, *A Modest Proposal*. En sí misma, cada una de estas palabras tenía orígenes diferentes y producía resonancias diversas. Así como hoy en día continuamos usando la expresión de "trabajar como esclavo o como negro" sin pensar necesariamente en las repercusiones de dicho símil, así también la noción de esclavo o de esclavitud en época de Swift era relativamente común. Sin embargo, al emplearla en diversos escritos —fueran estos cartas, panfletos o las diversas propuestas— Swift iba dándole a este uso figurativo cotidiano connotaciones que iban de alusiones bíblicas (como la del cautiverio israelita en Egipto), a nociones de indolencia y bajeza moral y, por qué no, servilismo, barbarie y canibalismo, hasta llegar a una

[32] *Ibid.*, p.11.

noción representacional en la que los irlandeses encarnaban casi todas estas características.

La asociación subtextual entre los Yahoos, los indígenas/negros y los irlandeses que queda sugerida en *Gulliver's Travels* constituye el fundamento irónico de *A Modest Proposal* (1729). Aquí, la voz aparentemente objetiva del obtuso planificador emplea las alusiones exóticas a su conocido —el indio americano—, al famoso Salmanaazor, originario de la isla de Formosa o bien a los habitantes de Topinamboo y de Laponia[33] para justificar un acto de canibalismo que, en el desarrollo satírico de la propuesta, es irrealizable no porque la idea sea brutal, sino por la obvia incapacidad del planificador para llevar el proyecto —incluso en su elaboración lingüística— hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, la fuerza del lenguaje permanece y con él la posibilidad de hacer resonar la configuración identitaria empleada por los ingleses con claros fines políticos. Para Pat Rogers, Swift hereda de la Restauración "la violencia verbal, la hipérbole y la enunciación explícita de términos sexuales y excretorios",[34] pero el canibalismo de *A Modest Proposal*, a pesar del horror sugerido, no hace más que reproducir algunos de los aspectos estereotípicos asociados con Irlanda en la mentalidad inglesa. Como insiste Rawson, en el imaginario se asociaba a los irlandeses con otros bárbaros, como los amerindios o los escitios, a quienes se les imputaba, por un lado, beber sangre y, por otro, fabricar objetos cotidianos con la piel de sus congéneres. La metáfora caníbal, por tanto, no es sólo una figura retórica para producir un sentido de choque en quien leyera la propuesta, sino que constituía en gran medida, una actitud crítica desafiante por

33 [Nota de la editora: George Salmanaazor o Psalmanazar (c. 1679-1763) era un autor francés que decía haber nacido en Formosa (Taiwán), aunque luego se demostró que era un impostor. En Inglaterra frecuentaba los círculos literarios. Topinamboo pudiera referirse a un poblado de Brasil. Laponia es la zona más septentrional de Finlandia.]

34 Pat Rogers, *The Oxford Illustrated History of English Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1990), p. 231.

parte de Swift en relación con la forma en que Inglaterra trataba política, pero también textualmente, a Irlanda. No hay que olvidar, también, que poco más de un siglo antes, el gran Edmund Spenser, creador de la epopeya legitimadora de la nación inglesa, había actuado como administrador colonial en Irlanda. En *View of the Present State of Ireland* (1596), documento escrito en forma de diálogo, la voz que representa al colono inglés, Irenaeus, afirma que, en lugar de exterminarlos por medio de la espada, sería mucho más fácil que los irlandeses, a falta de cultivo y de ganado, se consumieran y se devoraran entre sí:

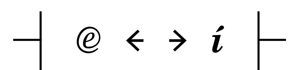
> The end I assure mee will be verie shorte, and much soner then cann bee, in soe great trouble (as yt semeth) hoped for, although there should none of them fall by the sword, nor be slaine by the soldier, yett thus beinge keepte from manurance, and theire cattle from runinge abroade, by this hard restrainte, they would quicklye consume themselves, and devoure one an other.[35]

Como afirma Phiddian, "una lectura de *Modest [Proposal]* a partir del contexto ocasional del debate hará notar la sutileza y la arbitrariedad injustificada de la distinción entre el lenguaje de la sabiduría y el de la locura de tal modo que un sentido general y retórico de la subversión satírica no puede hacerlo. En otras palabras, la parodia entra en un diálogo deconstructivo con sus textos previos, por lo que perder de vista este diálogo (o eclipsar su particularidad) significa perder contacto con la danza precisa del lenguaje".[36]

Una vez más, la conciencia de Swift con respecto a la dimensión textual de las identidades del siglo XVIII intensifica los significados de su obra al poner el dedo en la llaga en el hecho de que el imaginario inglés con respecto a Irlanda, así como el lenguaje cotidiano empleado para describir a su país, contribuía, en la práctica, a des-

[35] Véase <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/825/ireland.pdf>.

[36] R. Phiddian, *op. cit.*, p. 22.



humanizar a sus habitantes. Como dice Said con respecto a la carta dirigida a Lord Middleton que cité con anterioridad, los términos en los que Swift establece un vínculo entre el imaginario inglés y la situación política real anticipa la lógica que dio origen a *A Modest Proposal*, "pues una vez que se deshumaniza a una población para convertirla en un simple legajo de atributos inmutables hay sólo un paso para transformarlos en artículos de consumo".[37] Así, no es gratuito que Swift parodiara no sólo al lenguaje científico y estadístico del naciente discurso economista (que continúa teniendo resonancia en las políticas neoliberales de hoy en día), sino también a la vasta producción textual inglesa sobre Irlanda.

Es importante resaltar que la temática de la antropofagia no apareció por primera vez en *A Modest Proposal*, sino que permanecía latente en el lenguaje periodístico inglés y, sobre todo, en textos históricos sobre la colonia. Mencioné con anterioridad que Sean Moore ha analizado cómo la crítica hecha por Swift y por sus colegas del club de *Scriblerus* estaba inscrita en una preocupación más amplia por lo que ellos veían como la corrupción moral de los Whig en su manejo político y económico de la nación. En este contexto escritural-político-económico, era común referirse a los financieros con la imagen convencional del caníbal (tema sugerido, por cierto, en la escena de *El mercader de Venecia* en la que Shylock exige una libra de carne), por lo que su empleo como modelo estereotípico en *A Modest Proposal* resultaría algo habitual en los lectores de ese periodo. Sin embargo, al asociar la imagen con los habitantes nativos de Irlanda, Swift introduce la tradición historiográfica sobre Irlanda, la cual, por cierto, no resultaba ajena a su público lector.

Rawson expone con detalle cómo a lo largo de esa década Swift había incorporado dicha tradición a los números del *Intelligencer*, periódico que publicó durante 1728 junto con su amigo Thomas Sheridan (abuelo del dramaturgo Richard), en el que exponían

[37] E. Said, *op. cit.*, p 86.

su incertidumbre sobre la situación de Irlanda. De acuerdo con Rawson, el número 18 (de fines de noviembre de 1728) resulta un tanto paradójico e irónico, pues Sheridan abre con la propuesta de organizar una celebración pública del cumpleaños de Swift (30 de noviembre) por sus servicios a la nación, para hablar después sobre el relato de la rebelión de Tyrone escrito por un oficial inglés, Fynes Moryson, quien contribuyó a suprimirla entre 1594 y 1603 y quien, aparentemente escribió que la hambruna ocasionada por la opresión inglesa no sólo produjo una terrible mortandad, sino que llevó incluso a que los irlandeses se comieran a los niños pequeños. Según Rawson, entonces, Sheridan no sólo introduce el motivo canibalístico, sino que también sugiere el símil de los irlandeses como ganado al parafrasear a Moryson así: "[The kingdom was] reduced to Famine [...] publick Roads were strowed with Dead Carcasses of miserable Wretches, whose Mouths were Green with their last meal of Grass" [El reino entero padecía hambruna [...] los caminos públicos estaban cubiertos de cuerpos muertos de los miserables desgraciados, las bocas verdes por su último bocado de pasto].[38]

Swift mismo pareció anticipar el tema en el número 15, en donde apareció una versión de su *Short View of the State of Ireland* (título que indudablemente hacía eco del escrito de Spenser y en el que analiza la misma temática que en *Modest Proposal*); finalmente, en el número 19, continuó explorando el símil entre los irlandeses y los "wild Indians", en parte por su ordalía histórica, en parte por su primitivismo, por lo que, afirma Rawson, para Swift mostrar ambivalencia entre lástima y desprecio era un rasgo permitido en muchos de sus escritos. Por eso *A Modest Proposal* —así como otros escritos suyos y de Sheridan—, comparte con el club de *Scriblerus* el tono y la textura del *mock-bathos*, estrategia que le permitió a Swift, a final de cuentas, no rebasar los límites metafó-

[38] Moryson *apud* C. Rawson, *op. cit.*, p. 71.

ricos de la propuesta.[39] Una vez más, la elección de modo literario por parte de Swift lo conectaba con el entorno literario que lo formó, a la vez que le permitía dejar de manifiesto su crítica política. En este caso, el *mock-bathos* como estrategia política-discursiva, como bien afirma Moore, fue en muchos casos, para Swift y para los scriblerianos, el medio para contrarrestar la hipocresía Whig,

pues su efecto contrarrestaba el tono "sublime asociado con el trascendentalismo imperial".[40]

En *A Modest Proposal*, al desestabilizar el posible referente de su crítica mordaz, Swift apunta, indirectamente, a un número indeterminado de causas de la pobreza de los habitantes nativos de Irlanda. Su metáfora caníbal se extiende tanto a Inglaterra, como a todos los niveles de la sociedad irlandesa, desde la población nativa que él veía como los *bogs*, hasta los colonos anglo-irlandeses, miembros de las clases políticas y financieras que dominaban Irlanda, despreciaban a los habitantes nativos, pero mostraban, a la vez, un enorme resentimiento hacia los gobernantes ingleses.

La base de la sátira de Swift tiene su origen más profundo, entonces, en su sentido de no pertenecer a ninguno de los mundos que se contraponían y se complementaban de forma permanente, pero en los que las inequitativas relaciones de poder producían confrontaciones sociales, textuales y culturales irresolubles. Entender a Swift como un autor inscrito de forma inexorable dentro de un extenso entramado textual y cultural en el que las representaciones estereotípicas —y el lenguaje que las expresa y perpetúa— desempeñan un papel tan predominante como las decisiones políticas y económicas coloniales que situaron a Irlanda como una nación periférica, es entender también los mecanismos que contribuyeron a convertirlo, quizá, en el autor satírico más significativo de todos los tiempos.

[39] [Nota de la editora: El término *bathos* fue acuñado por Alexander Pope, amigo de Swift, para designar intentos fallidos de alcanzar un tono sublime. *Mock bathos,* o *bathos* fingido, duplica este sentido y por ende, la ironía.]

[40] S. Moore, *op. cit.*, p. 686.

Un puente entre la tradición del relato de viajes francés y Jonathan Swift

Claudia Ruiz Garcia
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Cuando se habla de Jonathan Swift en Francia, inevitablemente estamos obligados a relacionar una parte de la obra del deán de la catedral de San Patricio de Dublín con François Rabelais, Cyrano de Bergerac, Denis Veiras, Simon Tyssot de Patot, Gabriel de Foyny y Frémont d'Ablancourt. También se podría incluir a Montesquieu y quien no podría faltar en esta enumeración es Voltaire.

Este último en un pasaje de sus *Lettres Anglaises,* dedicado a Swift, menciona con un tono arrebatado y apasionado las coincidencias entre Rabelais y el deán y llega a la siguiente conclusión:

> [...] On n'entendra jamais bien en France les libres de l'ingénieux docteur Swift, qu'on appelle Rabelais d'Angleterre. Il a l'honneur d'être prête & de se moquer de tout comme lui. Mais Rabelais n'était pas au-dessus de son siècle, & Swift est fort au-dessus de Rabelais. Notre curé de Meudon, dans son extravagant & inintelligible livre, a répandu une extrême gayeté & une plus grande impertinence. Il a prodigué l'érudition, les ordures, & l'ennui. Un bon conte de deux pages est acheté par deux volumes de sottises. Il n'y a que quelques personnes d'un goût bizarre, qui se piquent d'entendre & d'estimer tout cet ouvrage. Le reste de la nation rit des plaisanteries de Rabelais, & méprise le livre, [...]. On est fâché, qu'un homme qui avait tant d'esprit, en ait fait un si misérable usage. C'est un philosophe yvre, qui n'a écrit que dans le temps de son yvresse.
> M. Swift est Rabelais dans son bon sens, [...].Il n'a pas la vérité, la gayeté du premier, mais il a toute la finesse, la raison, le choix, le bon goût, qui manque à notre curé de Meudon.[1]

[1] Voltaire, "Du Doyen Swift", en *Lettres Anglaises. Collection complette [sic] des* Œuvres *de Voltaire* (vol. 15. Bélgica: Universidad de Gante, 1777), p. 128. En todos

No puede dejarse de lado esta opinión porque François Rabelais y Jonathan Swift tienen algunos puntos en común pues utilizan el recurso del gigante, figura legendaria que podría estar ligado a Melusina, a Merlín, a divinidades celtas, a San Cristóbal o a San Martín[2], para introducirnos en un viaje filosófico. Sin embargo, de los autores franceses mencionados anteriormente, quienes realmente están en verdadera sintonía con Swift son Cyrano de Bergerac y Voltaire. En estas líneas sólo se comparará al autor de *Gulliver's Travels* (1726) con el filósofo libertino.

Con éste, autor del *Voyage dans la lune* y *Les* états *& empires du soleil*, las similitudes son más que evidentes. Swift como Cyrano, conocedores de la tradición del relato de viajes y de sus alcances, se colocan como maestros de literatura de viajes para abordar una serie de temas, problemas y situaciones que inquietan al orden establecido y que no podríamos ignorar por su dimensión subversiva.

La forma en que se publicaron *Gulliver's Travels* y *Voyage dans la lune* es muy parecida. Del texto de Swift dice la leyenda que fue Alexander Pope, quien una noche dejó caer de la puerta de un coche el manuscrito de los viajes frente al portón del editor Benjamin Motte. El paquete iba acompañado de una carta, firmada por

---

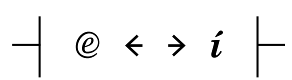
los casos las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario, trad.: En Francia nunca se comprenderán a cabalidad los libros del doctor Swift, a quien se ha llamado el Rabelais de Inglaterra. Tiene el honor de ser cura y burlarse de todo como él, pero Rabelais, no está por encima de su siglo y Swift está muy por encima de Rabelais. Nuestro cura de Meudon, en su extravagante e incomprensible libro ha prodigado una gran alegría y muchas impertinencias. Ha derrochado erudición, basuras y aburrimiento. Un buen cuento de dos páginas se compra por dos volúmenes de tonterías. El resto de la nación ríe de las ocurrencias de Rabelais, y desprecia al libro, […]. Enoja que un hombre que tenía tanto ingenio, haya hecho tan mal uso de él. Es un filósofo briago, que no ha escrito más que en momento de embriaguez. El señor Swift es un Rabelais en el buen sentido […]. No tiene la chispa del primero, pero sí la delicadeza, la razón, la pertinencia, el buen gusto que le falta a nuestro cura de Meudon.

[2] Véase el estudio de Guy-Edouard Pillard, *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant* (París: Imago, 1987).

Richard Sympson, quien decía ser un pariente del lado materno del capitán Gulliver, y encargado por éste de la publicación de sus memorias. Más tarde, el mismo Swift redactó una carta del capitán Gulliver a su primo Sympson, en la que se quejaba de las omisiones, adiciones y modificaciones que se le habían hecho sin su consentimiento al manuscrito y en la que lamentaba haber autorizado su publicación[3]. En el caso de *Voyage dans la lune4* el autor no tuvo la suerte de conocer en qué condiciones lamentables su relato fue editado y publicado. Georges Mongrédian refiere que este texto se salvó de ser confiscado por la censura, en el momento en que Cyrano, enfermo, tuvo que albergarse en un convento de monjas benedictinas, donde su tía y prima habían hecho sus votos, y se aferraban a que se retractara o arrepintiera de todo lo que había dicho y escrito en su vida pasada. Sus deseos fueron un tanto inútiles, pues Cyrano antes de partir para el convento había entregado el manuscrito de esta obra a uno de sus mejores amigos, Le Bret, para que se encargara de imprimirlo. Después de su muerte éste se encontró frente a un problema de conciencia, pues le había prometido ocuparse del texto, pero al mismo tiempo no quería sacrificar su futuro, dentro de una promisoria carrera eclesiástica. Para no arriesgar ésta y, al mismo tiempo, no faltar a su

[3] Maurice Pons, "Estudio introductorio", en Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver* (París: Gallimard, 1976), p. 12.

[4] En el caso de *Los Etats et Empires du Soleil*, Roger Chartier refiere que "no fueron publicados en vida de su autor. Según la opinión de Le Bret en el prefacio de 1657, el texto sin duda formaba parte de los manuscritos que fueron robados del cofre de Cyrano durante la enfermedad que siguió al accidente, o el atentado, o incluso al ataque de la carroza de su protector, el duque de Arpajon, donde fue gravemente herido en la cabeza. Recuperada la obra es impresa en 1662 por Charles Sercy con el acuerdo del hermano de Cyrano, […] su legatario universal. Esta edición es el único estado conocido de una obra de la que no sobrevivió ningún manuscrito". Roger Chartier, "Libros parlantes y manuscritos clandestinos", en *Escribir y borrar. Cultura escrita y literaturas (Siglos* XI-XVIII*)*. Trad. Víctor A. Goldstein (Buenos Aires: Katz, 2006), p. 132.



promesa, decidió publicar el manuscrito eliminando[5] los pasajes que consideró más escandalosos. Las partes mutiladas quedaron en el texto indicadas por unos puntos suspensivos y además decidió modificar el título por otro que minimizara su alcance y le permitiera hacerlo pasar por una historia de aventuras o de hechos imaginarios. Así lo intituló *L'Histoire comique, contenant les Etats*
 & Empires de la lune (1657).[6]

Estamos entonces frente a relatos de viajes o parodias de éstos, sátiras de textos utópicos o novelas filosóficas, poco importa la precisión del epíteto sino más bien el objetivo perseguido. En el caso de Cyrano su elección de la ficción novelesca fue porque tenía muy claro que buscaba un público más amplio, al que quería compartirle sus conocimientos sobre las nuevas conquistas del saber de su tiempo. De esta forma incorporó en su ficción el viaje, pero no cualquier periplo, sino un viaje espacial, primero a la luna y enseguida al sol. Así el personaje narrador construye una máquina voladora que despega en Francia, pasa por lo que hoy en día se conoce como Canadá y más tarde llega a una parte de la luna que según él, basándose en una serie de hipótesis teológicas, se denominaría como el Paraíso[7]. Posteriormente se instala

[5] La mutilación es recurrente en los relatos de viajes de la época, como sucede con el texto de Denis Veiras, *Histoire des Sévarambes*, quien se autocensuró por miedo a las medidas severas de los dictámenes de autorización para publicar un texto en su tiempo. También es el caso de Gabriel de Foigny, autor de *La Terre australe connue*, quien "corrigió" el relato en el momento en que quiso volver al seno de la Iglesia Católica, después de un periodo de dudas, mutilando todo el capítulo referente a la religión de los australianos.

[6] Georges Mongredien, *Cyrano de Bergerac* (París: Berger-Levrault, 1965), p. 150

[7] Cyrano de Bergerac se apoya en diferentes autoridades del pasado y de su tiempo para exponer la hipótesis teológica de la localización del Paraíso en la luna. Una de sus fuentes es John Wilkins quien en su obra *A Discovery of a World in the Moone* (Londres: Michael Sparke, Edward Forrest, 1638, p. 205) afirma: "Nay *Tostatus* thinkes that the Body of *Enoch* was kept there [en la luna], and some of the Fathers, as *Tertullian* and *Austin* have affirmed, that the blessed soules were

en la Luna, y ya de camino de regreso llega a Italia. En *Les* états *& empires du soleil*, Dyrcona (que es el anagrama de Cyrano d'), perseguido por el parlamento de Toulouse que quiere enviarlo a la hoguera[8] por haber escrito el *Voyage dans la lune*, vuelve a construir una máquina voladora, perfeccionando la técnica con respecto a la primera, para poder llegar hasta el astro solar. Estos dos relatos no son sino un recuento de atrevidos puntos de vista de Cyrano sobre meditaciones morales, científicas, religiosas y filosóficas que se defienden de manera sutil a través de los diferentes diálogos que sostiene el personaje-narrador con sus interlocutores, tales como: el virrey de la provincia de Nueva Francia, el profeta bíblico Elías, el demonio de Sócrates, Domingo González, personaje de *The Man in the Moon* de Francis Godwin, un filósofo selenita, joven y ateo. En su utopía solar entabla debates con pájaros, árboles y frutos que razonan de manera sorprendente, y conversa con Tommaso Campanella, monje calabrés que aparece como representante de la filosofía de la sensibilidad de las piedras, metales, luz, estrellas, plantas y animales, dotados no sólo de vida sino de sabiduría.[9]

---

reserved in that place till the day of judgement, and therefore 'tis likely that it was not overflowed by the flood; and besides, since all men should have went naked if *Adam* had not fell, 'tis requisite therefore that it should be situated in some such place where it might be priviledged from the extremities of heat and cold".

[8] Este episodio recuerda lo que sucedió con Guilio Cesare Vanini, perseguido en Italia por el ateísmo que se refleja en su obra *De Admirandis Naturae reginae*, se refugió en Francia, pero no logró escapar al proceso del tribunal de la Santa Inquisición y murió quemado en la plaza pública de Toulouse en 1619, después de habérsele arrancado la lengua con las tenazas del verdugo, suplicio reservado a los impíos y blasfemos. Véase Catherine Costentin y Michèle Rosellini, *Cyrano de Bergerac, Les États et empires de la lune et du soleil* (Tournai: Atlande, 2005), p. 32.

[9] Es interesante la conversación que entabla este filósofo con el personaje-narrador del texto de Cyrano, porque en su encuentro en el sol Campanella alaba la hazaña de Dyrcona por el hecho de llegado a este astro. Dice esto: "Il me semble que c'est assez d'avoir vu cette Contrée pour vous faire avouer que le Soleil est votre père, et qu'il est l'auteur de toutes choses". Cyrano de Bergerac, *Les États & Empires du Soleil* (París: Garnier Flammarion, 2003), p. 187. Trad.: Creo que es suficiente

Estos viajes son el pretexto para poner en perspectiva la configuración del universo y el lugar que la tierra ocupa en el mismo, que se opone rotundamente a la tradición sustentada en la Biblia; se reinterpretan las Escrituras desde la filosofía libertina y se cuestiona una serie de códigos normativos referentes al cuerpo, la sexualidad, la familia, el dinero, el lenguaje, la transmisión de

conocimientos, el sistema de creencias y la muerte. El lector descubre, tanto en la luna como en el sol, costumbres y representaciones mentales inusitadas. Por ejemplo, en el astro lunar la virginidad y la abstinencia sexual se consideran totalmente antinaturales; los poetas no son miserables, pues todo se paga con versos;[10] la guerra se hace en condiciones de igualdad con un árbitro; el conocimiento se transmite por medio de una especie de audiolibros, cuyo contenido se oye al mover un resorte de la caja que contiene al libro lo que favorece la lectura en cualquier situación vital, ya sea sentado o paseando. Además este tipo de lectura hace posible llevar consigo una treintena de textos que se escuchan en función del estado de ánimo, al hacer accionar un resorte de la cajita. Por otra parte, son los jóvenes quienes detentan el principio de autoridad; el suicidio, considerado como un crimen religioso en la Tierra, en

---

haber visto esta región para hacerles admirar que el sol es el padre de todos ustedes y el creador de todas las cosas.

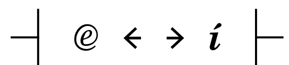
[10] En un diálogo que entabla el personaje-narrador con el demonio de Sócrates, éste le informa que la moneda común son los sonetos, los epigramas, las églogas, etc, por ejemplo: "Quand on en a composé, l'auteur les porte à la Cour des monnaies, où les poètes jurés du royaume font leur résidence, là ces versificateurs officiers mettent les pièces à l'épreuve, et si elles sont jugées de bon aloi, on les taxe non pas selon leur poids, mais selon leur pointe […], et de cette sorte, quand quelqu'un meurt de faim, ce n'est qu'un buffle, et les personnes d'esprit font toujours grande chère". Cyrano de Bergerac, *Voyage dans la Lune* (París: Garnier Flammarion, 1970), pp. 64-65. Trad.: Cuando el autor escribe [los versos] los lleva al Palacio de moneda, donde los poetas jurados del reino tienen sus sesiones. Ahí, estos versificadores oficiales ponen a prueba las piezas, y, si son consideradas de buena ley, son tasadas, no por su peso, sino por su agudeza; […] de tal suerte que sólo los necios mueren de hambre y las personas de ingenio se ofrecen banquetes.

la Luna es un acto honorable. En el sol, el narrador se sorprende al escuchar la forma de gobierno de los pájaros. Éstos le informan que eligen como reyes a los más débiles, dulces y pacíficos y le aclaran que si tan sólo existieran tres pájaros insatisfechos de su gobierno, lo destituirían y se convocaría a una nueva elección. Pero lo que más sobrecoge a Dyrcona es escuchar la opinión de uno de estos pájaros hablar sobre el sistema opresor que reina en la tierra. Así le dice:

> Ils [los hombres] sont […] si enclins à la servitude, que de peur de manquer à servir, ils se vendent les uns aux autres leur liberté. C'est ainsi que les jeunes sont esclaves des vieux, les pauvres des riches, les Paysans des Gentilshommes, les Princes des Monarques, et les Monarques mêmes des Lois qu'ils ont établies. Mais avec tout cela ces pauvres serfs ont si peur de manquer de maître, que comme s'ils appréhendaient que la liberté ne leur vînt de quelque endroit attendu, ils se forgent des Dieux de toute part, dans l'eau, dans l'air, dans le feu, sous la terre; ils en feront plutôt de bois, qu'ils n'en aient, et je crois même qu'ils se chatouillent des fausses espérances de l'immortalité, moins à l'horreur dont le non-être les effraye, que par la crainte qu'ils ont de n'avoir pas qui leur commande après la mort.[11]

La forma de contar sus experiencias y aventuras en la luna y el sol del personaje-narrador de los textos de Cyrano es muy simi-

[11] C. de Bergerac, *Les États & Empires du Soleil*, p. 146. Trad.: Tienen [los hombres] tal inclinación hacia la servidumbre, que, por miedo de dejar de servir, comercian entre sí su propia libertad. Es así como los jóvenes son esclavos de los viejos, los pobres de los ricos, los campesinos de los hidalgos, los príncipes de los monarcas y los propios monarcas de las leyes que ellos mismos han establecido. Pero, con todo eso, estos pobres siervos tienen tanto miedo de carecer de amos, que, temiendo que la libertad les llegue de algún lugar inesperado, se forjan dioses por todas partes, en el agua, en el aire, en el fuego, bajo la tierra; antes que carecer de ellos, se fabricarían algunos de madera y creo incluso que ellos mismos se cosquillean con vanas esperanzas de inmortalidad, menos por el horror que les inspira el no ser, que por el miedo a no tener quien los domine después de muertos.

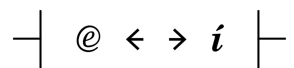


lar a lo que reporta Gulliver a lo largo de su recorrido en "varios puntos lejanos del mundo". En Liliput, Brobdingnag, Laputa, Balnibarbi, Glubbdundrid, Luggnag, y el país de los Houyhnhnms sus interlocutores son emperadores y reyes, grandes señores, gobernadores, sabios, eminencias, profesores de lengua, secretarios de estado, animales y además es recibido en ilustres academias. En cada una de sus

estancias se describen modos de vida que dejan al viajero lleno de consternación. Resulta interesante la mención que hace sobre las prácticas sexuales de los habitantes de Liliput. Señala que no conciben por obligación, sino porque el orden natural quiere la conservación y propagación, pero el hombre y la mujer sólo tienen relaciones para satisfacer sus deseos; además agrega que los hijos no tienen ningún tipo de obligación y agradecimiento con respecto a sus padres porque no consideran haber recibido un gran beneficio, dadas las miserias de la vida, y porque los padres: "[…] avaient bien autre chose en tête lors de leurs ébats amoureux" (1976, I, vi, p. 87).[12] Este recurso de hacer pasar una práctica social o representación mental de los países que visita como exclusivas de éstas y no del país de Gulliver aparece varias veces. Tal es el caso de las diferentes conversaciones que el viajero sostiene con sus anfitriones en donde en algunas ocasiones justifica el desconocimiento de éstos sobre su país de origen. Así lo afirma: "Ce manque de connaissances entraîne forcément beaucoup de préjugés et une certaine étroitesse d'esprit, dont nous-mêmes et les pays les plus civilisés d'Europe sommes complètement exempts" (1976, II, vii, p. 180).[13] Como en varios textos de la tradición de relatos de viajes de la modernidad, tanto en Cyrano como en Swift se denuncian taras, prácticas u organizaciones sociales y modelos enraizados en

[12] J. Swift, *Voyages de Gulliver*, 1976. Trad.: […] tenían en mente otra cosa en el momento del jugueteo amoroso.

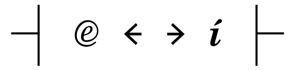
[13] Trad.: Esta falta de conocimiento acarrea forzosamente muchos prejuicios y cierta estrechez de espíritu, de la que nosotros mismos y los países más civilizados de Europa estamos completamente exentos.



la sociedad como podría ser la estupidez del europeo, seguro de poseer los valores de la civilización, pero también se pone en tela de juicio el postulado humanista de colocar al hombre en el centro del universo. Gulliver y Dyrcona se enfrentan a experiencias dolorosas frente a su condición de creaturas elegidas dentro del plan divino, porque al personaje de Cyrano en la luna, los selenitas que son cuadrúpedos, lo observan con recelo al inicio por ser bípedo e ir vestido. y más tarde se burlan de él y lo encierran en una jaula pues creen que es un mono, un perico emplumado, una especie de avestruz, en suma un individuo fuera de cualquier norma o clasificación. Lo mismo le ocurre a Gulliver quien tendrá que admitir lo inadmisible: los caballos son creaturas pensantes y los hombres son seres desprovistos de cualquier tipo de razón.

Sin embargo, estos seres tan perfectos también dan muestras de intolerancia pues si Gulliver es excluido de la sociedad equina en la que quisiera permanecer, por rechazo de sus habitantes que lo expulsan de su territorio, en el caso del personaje narrador del *Voyage dans la lune* también sucede lo mismo. Después de residir un tiempo en este astro, fascinado por ciertas prácticas sociales, termina desencantado al ser sometido a un tribunal que lo obliga a retractarse por opinar de forma contraria a los selenitas. En uno de los pasajes, ante una audiencia lunar se le ocurre afirmar que lo que ellos consideran como un mundo no es más que la luna. Para ello se apoya en autoridades bíblicas como Moisés o bien clásicas como Aristóteles. Esto colma la paciencia de los sacerdotes y deciden condenarlo al agua, que es la manera de exterminar a los ateos en la luna. Al escucharse la sentencia, el demonio de Sócrates, sale al paso de la multitud, para defenderlo y evitarle así el fin doloroso de morir ahogado, equivalente al castigo en la tierra donde mueren quemados los que se oponen a la opinión común y de la Iglesia. En su alegato señala:

> Justes, écoutez-moi! Vous ne sauriez condamner cet homme, ce singe, ce perroquet, pour avoir dit que la Lune est un monde d'où il



venait ; car s'il est homme, quand même il ne serait pas venu de la lune, puisque tout homme est libre, ne lui est-il pas libre de s'imaginer ce qu'il voudra ? Quoi ! Pouvez-vous le contraindre à n'avoir que vos visions ? Vous les forcerez bien à dire qu'il croit que la lune n'est pas un monde, mais il ne le croira pas pourtant ; car pour croire quelque chose, il faut qu'il se présente à son imagination certaines possibilités plus grandes au oui qu'au non de cette chose; ainsi, à moins que vous ne lui fournissiez ce vraisemblable, ou qu'il n'y vienne de soi-même s'offrir à son esprit, il vous dira bien qu'il croit, mais ne croira pas pour cela.[14]

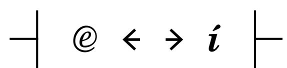
Todo este pasaje puede leerse como una recreación paródica de los juicios de Anaxágoras o de Sócrates pero en particular de Galileo, pues gran parte de sus aportes científicos están integrados a la ficción cyranesca, en particular el concepto de rotación de la tierra. De esta forma Cyrano, siguiendo muy de cerca a su maestro, coloca al globo terrestre en su verdadero lugar, demostrando que éste no es más que un simple accidente dentro del universo. En el sol sucede algo muy parecido. Dyrcona, en el reino de los pájaros, es enviado a prisión, pues se le acusa de representar al género humano, convencido de que las aves han sido hechas para él, además de querer mandar sobre todos los animales para exterminarlos. Se molestan al ver que un ser que se jacta de tener un alma espiritual, no tenga pico, ni plumas ni garras. Al igual que lo que sucede en el viaje a la luna, a Dyrcona lo llevan ante un tribunal de pájaros. Para

[14] C. de Bergerac, *Voyage dans la Lune*, p. 80. Trad.: ¡Escuchadme justos! No podríais condenar a este hombre, mono o perico por haber dicho que la luna era un mundo del que venía; pues, si es hombre, aunque no hubiera venido de la luna, y ya que cualquier hombre es libre, ¿no tenéis la libertad para imaginaros lo que quiera? ¡Cómo!, ¿podríais obligarlo a sólo tener vuestras visiones? Podríais forzarlo a decir que la luna no es un mundo, pero a pesar de todo él no lo creerá; pues para creer algo es menester que a su imaginación se presenten ciertas posibilidades más grandes en el sí que en el no; a menos que se le proporcionase esa posibilidad, o que él mismo se la ofreciese a su espíritu, podría muy bien decir que cree, pero no por eso lo haría a creer.

salvarse, una urraca le aconseja que niegue su condición humana, entonces el personaje dice que es un mono y la audiencia se pone a gesticular alrededor de él, haciendo mil clases de saltos y caminando en procesión con cáscaras de nuez sobre la cabeza. Al día siguiente cuando lo llevan a comparecer frente a los jueces, éstos advierten al tribunal, que no es un mono como pretende ser pues, por más que el día anterior habían saltado o realizado piruetas o mil artimañas para inducirlo a imitarlos, como hacen los monos, se había quedado inmóvil. Así se le condena a muerte alegando:

> Pour moi, je ne fais point de difficulté qu'il ne le soit, premièrement, puisqu'il est si effronté de mentir, en soutenant qu'il ne l'est pas: secondement, en ce qu'il rit comme un fol; troisièmement, en ce qu'il pleure comme un sot; quatrièmement, en ce qu'il se mouche comme un vilain; cinquièmement, en ce qu'il est plumé comme un galeux; sixièmement, en ce qu'il porte la queue devant; septièmement, en ce qu'il a toujours une quantité de petits grés carrés dans la bouche qu'il n'a pas l'esprit de cracher ni d'avaler; huitièmement, et pour conclusion, en ce qu'il lève en haut tous les matins les yeux, son nez et son large bec, colle de ses mains ouvertes la pointe au ciel plat contre plat, et n'en fait qu'une attachée, comme s'il s'ennuyait d'en avoir deux libres, se casse les jambes par la moitié en sorte qu'il tombe sur ses gigots; puis avec des paroles magiques qu'il ordonne, j'ai pris garde que ses jambes rompues se rattachent et qu'il se relève après aussi gai qu'auparavant. Or vous savez Messieurs, que tous les animaux il n'y a que l'Homme seul dont l'âme soit assez noire pour s'adonner à la Magie; et par conséquent celui-ci est Homme.[15]

[15] C. de Bergerac, *Les États & Empires du Soleil*, p. 142. Trad.: En cuanto a mí, es evidente que es hombre. Primero, porque es tan desvergonzado que miente al sostener que no lo es. Segundo, porque ríe como loco. Tercero, porque llora como un tonto. Cuarto, porque se suena la nariz como un villano. Quinto, porque es implume como un sarnoso. Sexto, porque lleva la cola por delante. Séptimo, porque tiene siempre unas piedritas cuadradas en la boca que no escupe ni traga. Octavo y último, porque abre todas las mañanas los ojos, la nariz y su ancho pico y pone en lo alto las manos con la punta de los dedos hacia el cielo y las junta palma con



Situaciones muy similares podemos identificarlas en los relatos de Gulliver. Al inicio del texto el viajero es percibido como un monstruo por los liliputienses pues les parece una *Hekinah Degul* (criatura prodigiosa). En Brobdingnag, logra, por medio de la palabra y los gestos, demostrar su racionalidad al gigante que lo acoge, transportado en una caja, padeciendo la ignominia de ser

mostrado por todos lados como si fuera un monstruo:

> Mon maître descendit à l'auberge où il avait coutume de se rendre, et après quelques conciliabules avec l'aubergiste et divers préparatifs, il engagea le grultrud ou crieur public pour annoncer par toute la ville qu'on pourrait voir à l'Aigle Vert un étrange animal, pas plus gros qu'un splacknuch (une petite bête de ce pays, très jolie à voir, et longue de six pieds), dont la forme rappelait tout à fait celle d'un homme, qui savait dire quelques mots et faire cent tours, fort divertissants.[16] (1976, II, ii, p. 134)

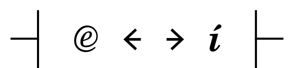
Para Alexis Tadié esta doble pertenencia del héroe a lo humano y a lo animal, a lo normal y a lo monstruoso culmina en la última parte donde se ve confrontado a la brutalidad primordial de sus semejantes, los Yahoos, y a la racionalidad aparente de los caballos que gobiernan la isla.[17] Si estos caballos están dotados de virtudes

---

palma, como si fueran una sola y le molestara tener las dos libres. Se rompe las piernas por la mitad de forma que cae de rodillas; luego, con unas palabras mágicas que murmura me he dado cuenta de que sus piernas rotas se recomponen y que vuelve a levantarse tan alegre como antes: Ahora bien, sabéis, señores que de todos los animales únicamente el hombre tiene el alma tan negra que es capaz de dedicarse a la magia y, por todo esto, éste de aquí es un hombre.

[16] Trad.: Mi amo bajó al hostal que acostumbraba visitar y después de algunos cabildeos con el mesonero y diversos preparativos, pidió al *grultrud* o pregonero público anunciar por toda la ciudad que se podría ver en el Águila verde a un extraño animal, no más grande que un *splacknuch* (un animalito de esa región, muy agradable a la vista y de seis pies de largo), cuya forma recordaba la de un hombre, y que sabía decir algunas palabras y hacer mil cosas muy divertidas.

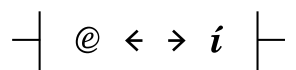
[17] "Estudio introductorio", en J. Swift (1976), *op. cit.*, p. 18



como la amistad y la benevolencia, realizan deportes, cultivan la filosofía y la poesía, no conocen las enfermedades y nunca dicen mentiras, y si en su isla no hay bandidos, ni asesinos, ni charlatanes, ni jefes de partidos, ni esposas gritonas, ni pedantes estúpidos y orgullosos, esto no garantiza que sea acogido sin reserva en este espacio utópico. Cuando Gulliver le dice a su maestro que si tuviera que explicar a sus compatriotas lo que vio en esta isla difícilmente admitirían la existencia de una sociedad en donde los Houyhnhnms fueran creaturas preponderantes y los Yahoos bestias brutales, su interlocutor se muestra incómodo porque "[…] emettre un doute, refuser de croire, est chose si peu connue dans ce pays que les habitants ne savent quelle attitude adopter en de pareilles circonstances" (1976, IV, iv, p. 315).[18] Su maestro, de forma enfática, le expresa que le gustaría que los Yahoos fueran más dóciles. Para no herirlo Gulliver tendrá que usar una "multitud de circunlocuciones" cuando le habla del tratamiento brutal que los de su raza imprimen a los caballos en su país. Este viajero señala también que sobre cada asunto que abordaba con respecto a la vida de sus compatriotas intentaba presentarlo de la manera más favorable o los justificaba frente a su riguroso interlocutor. Cuando le explica el "sistema" de uno de sus filósofos el maestro se burla. Además le parecía aberrante que en el país de Gulliver se ofreciera a las hembras una educación diferente que a la de los machos, como podría ser la impartición de algunas nociones de trabajos domésticos. Este maestro se extraña al observar que la mitad de la población humana sirve únicamente para dar hijos al mundo y por ello le resulta totalmente incomprensible que a ésta se le diera la responsabilidad de educar a los hijos, lo que demostraba una vez más un desatino humano.

Antes de su partida tiene lugar una asamblea y su maestro asiste como representante de Gulliver. El asunto a tratar es si los Yahoos

[18] Trad.: Emitir una duda, resistirse a creer, es algo que no se conoce en ese país por lo que sus habitantes no saben qué actitud asumir en semejantes circunstancias.



deben ser exterminados y desaparecer de la superficie de la tierra. Entre los argumentos de uno de los partidarios del *sí* está el hecho de que son "[…] les plus sales, les plus laids, les plus dégoûtants de tous les animaux que la Nature ait produits" (1976, IV, ix, p. 358).[19] Se observa entonces que, a medida que el relato avanza, la ferocidad de estos caballos razonables se pone de manifiesto, como en

este caso con la defensa del genocidio. Al igual que en el *Voyage dans la Lune*, y en *Les* États *& Empires du Soleil* este espacio idílico comienza a cambiar de rostro. En la última asamblea se le exhorta a regresar nadando a su país de origen. Ante este aviso el cirujano[20] se desmaya y al restablecerse dice que aunque no pueda oponerse a las exhortaciones de la Asamblea y a la impaciencia de sus amigos, piensa que, siendo seres tan razonables, le parece incompatible este atributo con el rigor de sus peticiones y agrega: "Mais je savais trop bien, hélas! que toutes les décisions des sages Houyhnhms sont fondées sur des raisons assez solides pour ne pas être ébranlées par des arguments du misérable Yahoo que j'étais" (1976, IV, x, p. 371).[21] Gracias a ésta y otras tantas ironías que se despliegan a lo largo de los cuatro relatos, el lector se confronta a un constante cuestionamiento de conceptos clave de la modernidad, que ya están presentes en las utopías planetarias de Cyrano de Bergerac. Los selenitas, los pájaros solares y los Houyhnhnms son seres raciona-

[19] Trad.: […] son los más sucios, los más feos, los más asquerosos de todos los animales que la naturaleza haya producido.

[20] Dentro de la tradición francesa de relatos de viajes la figura del cirujano también es común. En la obra de Simon Tyssot de Patot, *Voyages et aventures de Jacques Massé,* el personaje protagónico después de la muerte de sus padres y de formarse en los círculos cartesianos parisinos de su tiempo, decide embarcarse como cirujano del navío en busca de aventuras. Su viaje será un pretexto para revisar los postulados del catolicismo, del deísmo y del ateísmo. En su ruta hacia las Indias orientales, el barco naufraga y llega a un paraíso terrestre donde prospera una sociedad armoniosa y pacífica.

[21] Trad.: ¡Pero desgraciadamente lo sabía muy bien!, todas las decisiones de los sabios *Houyhnhnms* están fundadas por sólidas razones, como para ser destruidas por los argumentos de un miserable *Yahoo*, como yo.

les que se asumen como únicos en perfección así como el hombre y olvidan que todo es cuestión de óptica y de perspectiva dentro de un mundo de referencias. El selecentrismo y el ornitocentrismo sirven para denunciar el antropocentrismo y el eurocentrismo. De esta forma la confrontación de estas normas referenciales, del otro y de uno mismo, común en el motivo de estos viajes invita forzosamente a la delimitación de un espacio neutro que enseñe al lector de estas aventuras a reconocer la conjunción-disyunción del otro y de uno mismo.

En ambos casos, dichos textos, que sobrevivieron durante un tiempo mutilados o adaptados para un público infantil y reducidos a un esqueleto de aventuras insulsas y sin sustancia, abordan casi los mismos temas espinosos a pesar de la distancia de un siglo que los separa. Las sociedades "ideales" que imaginan son en realidad terribles o feroces y tan imperfectas como las que ha forjado el ser humano, ya sea en sus peores pesadillas o en la realidad. En suma, se confronta al hombre, a través de juegos irónicos y satíricos, a su propio orgullo y lo que parecía ser un relato de aventuras extraordinarias se convierte en un espejo que le devuelve, ya sea por medio de los selenitas, los pájaros o los Yahoos una imagen dolorosa de su propia imperfección. En los tres textos se observa un rechazo absoluto al proyecto de perfectibilidad del ser humano de los utopistas del Renacimiento y al mito del hombre bueno y natural. Si éstos creen que es posible cambiar su forma de ser, Cyrano y Swift se resisten a imaginar que con el hecho de colocar al hombre en un contexto que lo remita a su estado natural o corrigiendo las instituciones que ha creado, todo será mejor. Uno de los sueños de la modernidad que imaginaba al hombre construir su propio paraíso, sin recurrir a la benevolencia divina, con la única ayuda de la ciencia y la técnica se viene abajo y queda ilustrado con su más doloroso pesimismo en estos relatos de viajes tan desencantados de la naturaleza humana.

La hospitalidad del caballo: el ser y el otro en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift

Adela Ramos Marché
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Durante su estancia en Houyhnhnmland, la tierra de los caballos racionales, el doctor Lemuel Gulliver no sólo se asombra ante la capacidad que tienen los caballos de razonar y el orden que impera en su sociedad, sino que también es motivo de asombro la hospitalidad de los "excellent Quadrupeds" (IV, vii, p. 388) que lo acogen.[1] Entre las virtudes hospitalarias de los Houynhnhnms, Gulliver destaca su vida pacífica y trato cordial a los extranjeros: "a Stranger from the remotest Part, is equally treated with the nearest Neighbor, and where-ever he goes, looks upon himself as at home".[2] De acuerdo con Gulliver, en Houyhnhnmland, se recibe al extranjero como al vecino más cercano, y se siente en casa sin importar adónde se dirija. Además, los Houyhnhnms se preocupan por la integridad física de Gulliver y le asignan un guardia, "a strong Sorrel Nag", un jamelgo alazán, flaco pero fuerte, para protegerlo en todo momento (IV, viii, 397). Al menos en principio, Gulliver tiene razones para sentirse en casa en Houyhnhnmland. Sin embargo, tanto el exilio de Gulliver en la conclusión del libro IV como la posibilidad de exterminar a los Yahoos ponen de manifiesto los límites de la hospitalidad equina y su hostilidad. Tras un debate en la asamblea, los Houyhnhnms deciden unánimemente que, por su parecido con los odiados Yahoos, Gulliver debe abandonar la isla. En otras palabras, la ejemplar tolerancia de los Houyhnhnms

[1] Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (Nueva York: Cambridge University Press, 2012). Excepto cuando sea necesaria una traducción de los pasajes citados, usaré citas en paréntesis en el texto, ya que citaré la novela continuamente.

[2] *Ibid*., IV, viii, p. 403. Trad.: […] a un extraño de las partes más remotas se le da el mismo trato que al vecino más cercano, y adonde vaya siempre se sentirá en casa.

deviene en una intolerancia profunda que hace indiscutible la necesidad de exiliar a este Yahoo. De hecho, de forma paralela a esta decisión se discute la posibilidad de exterminar a los Yahoos (IV, ix, p. 408). Aunque no se llega a un fallo al respecto, el paralelo entre el exterminio de los Yahoos y la orden de que Gulliver salga de Houyhnhnmland sugiere que, de negarse a salir, Gulliver sería exterminado también.

La ironía de que los intolerantes sean los caballos y amenacen con exterminar a los humanos va más allá de la artimaña satírica que invierte los papeles del humano y el animal. *Los viajes de Gulliver* (1726) ofrece una crítica al trato cruel de los ingleses a sus caballos. Asimismo, se burla de la obsesión científica con la razón como epítome de la naturaleza humana, y de la necesidad de definir las categorías de lo humano y lo animal de forma definitiva, como si realmente fuera posible. Además, el concepto de Houyhnhnmland y la desorientación de Gulliver al regresar a Inglaterra constituyen una sátira sobre los límites de la hospitalidad inglesa en tanto que su relación con el otro se da sólo en términos instrumentales y asimétricos, y en la medida en que es imposible reconocer que su propia cultura, como la de cualquier nación, es resultado del intercambio cultural. Algunos estudios recientes sobre la historia del caballo inglés, la famosa raza del "English Thoroughbred," a la cual describe su amo, para Gulliver, Master, en el libro IV, demuestran que el purasangre inglés es el resultado de relaciones mercantiles y diplomáticas entre Gran Bretaña, el Imperio Otomano, y la Costa de Berbería, que a fin de cuentas se suprimen cuando el caballo "árabe" se convirtió en el inglés pura sangre purasangre.[3] Los Houyhnhnms encarnan la construcción

[3] Donna Landry explica que "[t]he very word *thoroughbred* or *thorough-bred* for a pedigreed horse is a translation of the Arabic word *kuhaylan*, meaning 'pure-bred all through' ", el sólo nombre "purasangre" para un caballo con pedigrí es una traducción de la palabra árabe "*kuhaylan*", que significa "enteramente purasangre". Véase Donna Landry, *Noble Brutes: How Eastern Horses Transformed English Cul-*

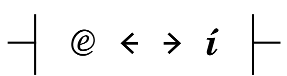
de una identidad nacional que exime de la influencia extranjera en nombre de la pureza nacional. Es decir, no son la sociedad ideal que Gulliver describe, pero como suele hacerse en la metrópoli, la intolerancia de la sociedad equina hacia el otro se sublima a través de la razón, el orden, y el autocontrol.

En su estudio sobre las relaciones entre humanos y animales en la modernidad temprana, *Perceiving Animals*, Erica Fudge argumenta que para entender cómo se define la categoría de lo humano en este periodo es necesario considerar "the ways in which humans define themselves as human in the face of the animal".[4] Es decir, no es posible considerar lo humano sin considerar lo animal, pues es sólo a través de la diferenciación de los animales o de su asociación con ellos que se llega a una definición de lo humano. Basta leer los tratados de John Locke y David Hume, por ejemplo, para ver que los argumentos sobre la naturaleza humana se fundamentan en la comparación y el contraste entre lo humano y lo animal. Esta es la paradoja de la naturaleza humana. En palabras de Fudge, "humans need animals in order to be human".[5] La historiadora nos recuerda que, en primer lugar, estos extensos tratados son necesarios en la Inglaterra (y Europa) de los siglos XVI-XVIII porque estas categorías, lo humano y lo animal, no son estables y para el proyecto de expansión colonial se vuelve especialmente necesario definir su propia humanidad: "there is no constant sense of the human to be found. Fundamentally, who is human and who is not is never clear, some are human in one place and not human in another. Ultimately, different groups occupy the position of the animal in

ture (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008). La "Costa de Berbería" denomina la región que hoy comprenden Argelia, Marruecos y Túnez.

[4] Erica Fudge, *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture* (Houndmills/Basingstoke/Hampshire: Macmillan Press; Nueva York: St. Martin's Press, 2000), p. 1. Trad.: [...] las formas en las que los humanos se definen a sí mismos cuando se encuentran ante el animal.

[5] *Ibid.*, p. 4. Trad.: [...] para ser humanos, los humanos necesitan a los animales.



order to affirm the human status of others".[6] En otras palabras, lejos de tener una definición concreta que permita fincar los límites de la naturaleza humana, decir dónde empieza el humano y dónde el animal, las definiciones varían de acuerdo al contexto y la animalización de unos sirve para afirmar la humanidad de otros.

En *Los viajes de Gulliver*, Swift simultáneamente reconoce el reto que sus contemporáneos encaran a la hora de definir lo humano y satiriza las arbitrariedades en las que podían caer en su afán de separar definitivamente ambas categorías. A través de Gulliver, Swift satiriza tanto la defensa de la razón como la característica humana por antonomasia, como la reducción de lo humano a la racionalidad. La historia de Gulliver representa las dificultades de definir estas categorías, la falibilidad de la razón a la hora de definirlas, y la conveniencia de animalizar a otros para confirmar la propia superioridad. Lejos de ser el huésped usurpador, Gulliver es el huésped crédulo, a quien le vendría bien un uso más cuidadoso de la razón: su idealización de los Houyhnhnms es un reflejo de la idealización de la razón en la filosofía y la ciencia de principios del siglo XVIII. La advertencia de Swift está en las consecuencias que vive Gulliver: su misantropía, el rechazo absoluto de su especie que le permite hacer zapatos con la piel de un Yahoo, y la pérdida de su hogar o lugar en el mundo. En vez de usurpar las riquezas de los Houyhnhnms, internaliza sus ideales: aun cuando no hay lugar para él en esta sociedad, prefiere relinchar que hablar. Paradójicamente, entre más intenta distinguirse de los bestiales Yahoos para ganarse la aceptación de sus anfitriones racionales, Gulliver deviene animal. Su condición híbrida imposibilita la re-integración a su país de origen. Al final, Gulliver ya no puede más que

[6] *Ibid*., p. 28. Trad.: [...] no es posible encontrar una definición estable de lo humano. De forma fundamental, no está claro quién es humano y quién no lo es. A quienes se les considera humanos en un lugar, no se les considera humanos en otro. A fin de cuentas, para confirmar su propia humanidad, ciertos grupos le asignan a otros grupos la posición del animal.

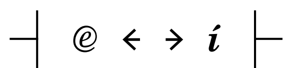
ser "a Stranger," un extraño: dada la rigidez de los Houhynhnms, en Houyhnhnmland siempre será un extranjero, aun cuando lo traten como al vecino más cercano; ya de vuelta en Inglaterra, su absurda idealización de los caballos, el rechazo a su familia, y sus relinchidos hacen de él un extraño en su propia tierra (IV, xi , p. 337). La obsesión por la categorización exacta, advierten *Los viajes de Gulliver*, es la pérdida de toda orientación. A Gulliver le es imposible distinguir entre el ser humano y el ser animal, entre ser un nativo y un extranjero y, al final, en su mundo, como diría Erica Fudge, no hay una definición estable de lo humano.[7]

Ahora bien, la sátira no se representa con el encuentro entre Gulliver y un simio, el animal que más acongoja a los contemporáneos de Swift. Por su semejanza anatómica y conducta, los simios se encuentran al centro del debate acerca de las semejanzas y diferencias entre las especies.[8] En su lugar, Swift sitúa al caballo. Para entender tanto la sátira que Swift hace sobre la diferenciación entre lo humano y lo animal en su época, como lo que nos dice en *Los viajes de Gulliver* acerca de la hospitalidad, es necesario preguntarnos por qué. Donna Landry propone en *Noble Brutes*, que entender realmente cómo conciben la diferencia entre ser humano y ser animal los contemporáneos de Swift implica ir más allá de las categorías generales (humano, animal) para cuestionar el significado social, cultural, económico, político y ambiental de nuestras relaciones con los animales, pensar más bien en términos de su representación en un lugar y momento específicos.[9] Es decir, un análisis de *Los viajes de Gulliver* requiere que vayamos más allá

[7] *Vid. supra* nota 6.

[8] Un fascinante ejemplo de las preguntas que surgen alrededor de los simios es Edward Tyson, *Orang-Outang, Sive Homo Sylvestris: Or, The Anatomy of a Pygmie Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man. To Which Is Added, A Philological Essay Concerning the Pygmies, the Cynocephali, the Satyrs, and Sphinges of the Ancients. Wherein It Will Appear That They Are All Either Apes or Monkeys, and Not Men, as Formerly Pretended, 1699* (Londres: 1699).

[9] D. Landry, *op. cit.*, pp. 10-13.



de las categorías generales y de la lectura tradicional de la sátira como un género que invierte los papeles del humano y del animal a través del antropomorfismo y la animalización. Más bien hay que pensar con qué animal específicamente se está invirtiendo el papel del humano.

Como lo demuestran Landry y otros críticos e historiadores, el caballo en la Inglaterra del siglo XVIII conlleva un sinfín de significados, los cuales están íntimamente ligados con ideas de clase, nación, y género (*gender*), y con el hecho de que éste ocupa un papel central en las vidas de los ingleses. Es posible decir, como argumenta Landry, que el caballo cambió la cultura humana en Europa. Específicamente en Gran Bretaña, fue parte indispensable de la formación de la identidad británica moderna. Los ingleses concebían a esta especie como reflejo de su "ideal self," su yo ideal, incluso como una versión idealizada del ser humano. Esto fue cierto no sólo para las esferas más altas, sino también para las diferentes clases sociales involucradas en su compra y venta, su cuidado, e incluso en la preservación de su memoria, como hacían los pintores de finales del siglo XVIII.[10] En este sentido, la idealización de los Houyhnhnms se complica, pues no son sólo una metáfora de la razón humana. En la cotidianeidad inglesa, se les concibe como animales virtuosos, casi racionales, y la técnica y aptitudes necesarias para jinetear se comparan continuamente con las virtudes de la autoridad social y el gobierno exitoso de un pueblo.[11] De

[10] *Ibid.*, pp. 13, 4 y 15.”source”:”Open WorldCat”,”event-place”:”Baltimore”,”abstract”:”\”More than two hundred Oriental horses were imported into the British Isles between 1650 and 1750. With the horses came Eastern ideas about horsemanship and the relationship between horses and humans. Landry’s ground-breaking archival research reveals how these Eastern imports profoundly influenced riding and racing styles, as well as literature and sporting art.\”--Jacket.”,”ISBN”:”978-0-8018-9028-4”,”shortTitle”:”Noble brutes”,”language”:”English”,”author”:[{“family”:”Landry”,”given”:”Donna”}],”issued”:{“date-parts”:[[“2008”]]}}}],”schema”:”https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json”}

[11] *Ibid.*, p. 15.

hecho, a la equitación se le identifica como una forma de internalizar disciplina y el autocontrol. De acuerdo con Elisabeth LeGuin, en este periodo, la división simbólica tradicional entre el caballo (pasión) y el humano (razón) da paso a una relación entre jinete y caballo donde ambos participan en el proceso disciplinario, a tal grado que la comunicación que tiene el uno con el otro no permitía diferenciar al jinete del caballo.[12] Por lo tanto, al descubrir la razón en los Houyhnhnms, Gulliver está dando voz a las creencias de algunos lectores dieciochescos. El problema no es tanto si el caballo es o no capaz de razonar, sino que al encontrar en ellos su "yo ideal", un yo racional, disciplinado, y con autrocontrol, Gulliver se pierde a sí mismo.

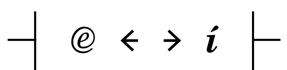
"As if he were a real Horse": ¿Qué es realmente un caballo en el siglo XVIII?

La confusión de Gulliver comienza desde sus primeros instantes en Houynhnmhland. Tras conocer a dos Houhynhnms y observar en su comportamiento las capacidades de asombro, raciocinio, y juicio, postula que deben de ser "the Wisest People on Earth" (IV, i, pp. 336-337).[13] Al mismo tiempo, no puede dejar de tratarlos como animales y les pide que le permitan cabalgar sobre uno de ellos: "I entreat one of you, let me ride upon his Back, as if he were a real Horse, to some house or Village, where I can be relieved" (IV, i, pp. 338).[14] La formulación de esta petición anuncia los problemas que está a punto de enfrentar Gulliver. A pesar de reconocer que comparten la cualidad esencial del ser humano según sus con-

[12] Elisabeth LeGuin, "Man and Horse in Harmony", en Karen Raber y Tucker Treva, eds. *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010), pp. 175-196.

[13] Trad.: Los más sabios del mundo.

[14] Trad.: Les ruego que uno de ustedes me permita montarlo, como si fuera un caballo de verdad, y llevarme a una casa o aldea donde pueda descansar.



temporáneos, es decir la razón, Gulliver les pide que actúen como si fueran ("as if") caballos de verdad ("a real Horse"), pues su capacidad de razonar no coincide con la definición de un caballo *de verdad*. ¿Qué es un caballo de verdad, según Gulliver? De acuerdo con su reacción hacia los Houyhnhnms, en principio, el caballo es un medio de transporte. Sin embargo, cuando Gulliver le comenta a su amo cuál es el lugar de los Houyhnhnms en su país, da paso a una historia más compleja que revela el lugar central que ocupa el caballo en la Inglaterra de la época, razón por la cual los ingleses encuentran a su "yo ideal" en este animal.

Gulliver declara que los caballos son "the most generous and comely Animal we had," los animales más generosos y lindos, y así da voz a los contemporáneos de Swift, cuyos escritos ponen en evidencia la idealización del caballo que surge en este periodo (IV, iv, p. 355). Las palabras de Gulliver hacen eco del historiador natural, Edward Topsell, quien en su *History of Four-Footed Beasts and Serpents* (1658) declara que el caballo es "the most noble and necessary creature of all four-footed Beasts, before whom no one for multitude and generality of good qualities is to be preferred, compared or equaled".[15] A la vez que Gulliver declara su admiración por los caballos, explica cómo, además de ser un medio de transporte, son animales de carreras y cacería; describe en detalle que en verano los caballos pastan en el campo, mientras que en el invierno viven en establos donde se les provee de paja y avena; explica que la equitación dicta cómo se monta un caballo, cómo deben ser la brida, la silla y el látigo. Asimismo, pero sin revelar demasiado, Gulliver confiesa que en su juventud se les maltrata para domesticarlos y entrenarlos, mientras que al final de sus vidas, son vendidos para hacer labores forzadas, y al morir, son comida para

[15] Edward Topsell, *et al.*, *The History of Four-Footed Beasts and Serpents. London, Printed by E. Cotes, for G. Sawbridge [etc.], 1658* (Londres: 1658). Trad.: La criatura más noble y necesaria de todos los cuadrúpedos, en relación con la cual ninguna otra, sin importar sus múltiples cualidades, debe preferirse, compararse ni igualarse.

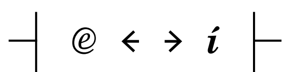
perro (IV, iv, pp. 355-356). Tras esta descripción no sorprende que Gulliver reconozca el poder de raciocinio en los Houyhnhnms al tiempo que quiera montarlos o dominarlos, pues el trato que dan los seres humanos a los caballos es contradictorio: proyectan sus ideales en ellos, les brindan múltiples cuidados, pero esto no impide que abusen de ellos y los dejen morir en condiciones indignas.

Todo lo que Gulliver incluye en su descripción aplica para los "caballos de verdad" de la Inglaterra del siglo XVIII. No es novedad que la sátira de Swift anticipe los argumentos en defensa de los derechos de los caballos que se desarrollarían a mediados del siglo XIX, pues el texto pone de manifiesto esta injusticia tanto en las revelaciones de Gulliver como en la reacción de su amo tras escucharlas: "it is impossible to express his noble Resentment at our savage Treatment of the Houynhnhnm Race" (IV, iv, p. 356).[16] No hay palabras suficientes para justificar la crueldad humana. Al mismo tiempo, Gulliver omite un aspecto esencial de la historia ecuestre que todo amante de los caballos en este periodo, incluyendo a Swift, tendría bien presente: los orígenes turcos y africanos del caballo inglés, y la compleja historia de su crianza que fascina tanto al aficionado como al jinete.[17] Esta historia está implícita en el libro cuarto, en comentarios y detalles que para el lector dieciochesco podrían significar desde una jocosa broma hasta una ironía apabullante. Por ejemplo, Gulliver describe a los Houyhnhnms como "a People so well united, naturally disposed to every Virtue, wholly governed by Reason, and cut off from all Commerce with other Nations" (IV, ix, p. 412).[18] Esto implica que los Houyhnhnms son una nación ordenada, anfitriones dóciles y cálidos, en parte gracias a su nulo contacto mercantil con el extranjero. En reali-

[16] Trad.: Es imposible expresar su resentimiento noble ante el trato salvaje que le damos a la raza de los Houynhnhnm.

[17] D. Landry, *op. cit.*, pp. 142-146.

[18] Trad.: […] un pueblo tan unido, predispuesto a toda virtud, gobernado por la razón, y aislado por completo del comercio con otras naciones.



dad, el amo, el gentil anfitrión de Gulliver, le debe su existencia al intercambio mercantil que se da desde principios del siglo xvii y a las relaciones diplomáticas de los ingleses con otras naciones, específicamente con el entonces imperio Otomano y la Costa de Berbería, así como a la usurpación de algunos ejemplares equinos. El amo es un "*Dapple-grey*" gris pinto o frisio, una raza que durante los siglos xvii y xviii se vinculaba al grupo de caballos nobles ("*noble horses*"), también llamados "*Arabian*" (árabes), que eran considerados por los coetáneos de Swift como los mejores, más perfectos, caballos de sangre noble.[19]

Estos caballos nobles, que ya para finales del siglos xviii serían conocidos principalmente como "*English Thoroughbreds*," son el resultado de la cruza de caballos ingleses con tres estirpes de origen turco, africano, y árabe-musulmán que llegaron a Inglaterra por diferentes medios: *Byerley Turk* (adquirido por medio de la guerra de 1680-1714); *Darley Arabian* (importado en 1704); *Godolphin Arabian* o *Godolphin Barb* (regalo diplomático, 1724-53).[20] A su vez, el término "*English Thoroughbred*" encubre los orígenes de una raza que para muchos ingleses es el epítome de la esencia inglesa o "*Englishness*", no sólo en el siglo xviii sino incluso hasta nuestros días. Al omitir esta historia de su recuento, Gulliver anuncia el proceso de encubrimiento que se dio a lo largo de los siglos xvii y xviii con la importación de estos caballos ideales e idealizados, cuando gradualmente se borraron sus orígenes turcos, árabes, y africanos para engendrar al purasangre inglés.

El amo, por ser un *Dapple-grey*, simboliza lo que Landry llama "a history of assimilation within an icon of Englishness" y lo que Richard Nash describe como "[t]he Orientalist appropriation of Arabian bloodstock, [which] simultaneously requires and conceals an internal nationalist dynamic of core and periphery, in

[19] Richard Nash, "Of Sorrels, Bays, and Dapple Greys", *Swift Studies* (núm. 15, 2000), pp. 110-115.

[20] D. Landry, *op. cit.*, p. 95.

which a particular model of English nationalism trumps regional interests".[21] Como purasangre inglés, este caballo encarna una historia de integración biológica de las estirpes turcas, árabe-musulmanas y africanas, que los ingleses consiguieron tanto por medios diplomáticos y legales, como por un medio típico del imperialismo, la usurpación, para criar el caballo ideal. El estudio de Nash revela que la relación entre centro y periferia propio de la crianza del caballo árabe en Inglaterra se da en dos niveles. Por un lado, los ingleses buscaban mejorar relaciones diplomáticas con países que les pudieran proporcionar buenas estirpes. Por ejemplo, movilizan su armada a favor de un aliado africano a sabiendas de que recibirían un caballo a cambio.[22] Por otro lado, también se da a nivel nacional, ya que las rencillas entre Gales, Irlanda, Escocia, y el "centro", se dejan a un lado en la competencia por lograr la crianza de un caballo que sea "proud, spirited, independent, and well mannered" (orgulloso, vivaz, independiente, y bien educado), cualidades que aspiran a distinguir al caballo inglés de los europeos.[23]

A fin de cuentas, a principios del siglo XIX, el "*English Thoroughbred*" se consagraría como símbolo de identidad nacional, de su poder gubernamental, disciplina, y autocontrol, y de la superioridad de la equitación inglesa. Aunque los estudios de Nash

[21] Richard Nash, " 'Honest English Breed': The Thoroughbred as Cultural Metaphor", en *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010), p. 245. Trad.: Una apropiación orientalista de la estirpe árabe que requiere de y oculta al mismo tiempo una dinámica nacionalista de centro y periferia, de acuerdo con la cual un modelo particular de nacionalismo inglés anula los intereses regionales.

[22] Nash explica cómo a veces los caballos se obtenían clandestinamente, como en el caso de los caballos llevados a Inglaterra desde Aleppo, pues su importación estaba prohibida: ni siquiera los sultanes podían hacerlo. Al mismo tiempo el interés de los ingleses por los caballos era motivo para mejorar su relación con, por ejemplo, los países de la Costa de Berbería; *ibid*. pp. 249-50.

[23] *Ibid*., p. 269.

y Landry demuestran que al "*interloper*", o intruso inglés, no le ha quedado más que aceptar los orígenes de las estirpes que componen al purasangre inglés, proponen que en la compleja historia de importación y apropiación del caballo árabe salen a relucir las historias de usurpación y supresión que dieron forma al imperio inglés, y que en la naturalización del caballo árabe como purasan-

gre inglés también es posible ver la naturalización de la aristocracia como clase superior. La aristocracia inglesa buscó apropiarse de los purasangre, mismos que muchas veces eran un regalo de servidores públicos turcos o africanos para la nación inglesa.[24] Es decir, la historia del purasangre es también la historia de la híper estratificación de la sociedad inglesa, donde al menos en el imaginario, el ascenso social fue por mucho tiempo casi impensable.[25]

La historia del purasangre inglés pone de manifiesto los múltiples significados que llevan consigo los Houyhnhnms, y cómo a la vez que conllevan un rico simbolismo, en la cultura ecuestre del periodo resulta a veces difícil distinguir al "caballo de verdad" del caballo metafórico. El raciocinio, el autocontrol, la disciplina y la sociedad estratificada de los Houyhnhnms están directamente ligados a la formulación de una cultura ecuestre inglesa que valora estas cualidades sobremanera. Cuando durante su primer encuentro con los Houyhnhnms, Gulliver los observa deliberar como personas y concluye que deben ser las personas más sabias del mundo, Swift está haciendo un guiño al lector. Mientras que el lector dieciochesco ciertamente no esperaba que sus caballos deliberaran como gobernantes, queda claro que los valores asociados con el buen gobierno se proyectaban a la relación caballo-humano.

[24] D. Landry, *op. cit.*, p. 76.

[25] También es importante considerar las otras formas en las que el caballo simboliza poder y se vuelve símbolo de estatus, especialmente de las élites y la nobleza, y señal del poder adquisitivo de sus jinetes. Véase Karen Raber y Tucker Treva, "Introduction", en Karen Raber y Tucker Treva, eds. *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010), pp. 1-43.

No es de sorprender entonces que la sociedad ideal de *Los viajes de Gulliver*, sea una sociedad equina si los caballos son un reflejo, en parte, de la imagen que los ingleses tienen de sí mismos.

¿Cómo interpretar el exilio de Gulliver y el posible exterminio de los Yahoos con este trasfondo histórico y cultural? ¿Qué es lo que significan estos caballos satíricos llamados Houyhnhnms? A modo de conclusión, en la siguiente y última parte, propongo que el libro IV representa los límites de la hospitalidad en la metrópoli del imperio. Gulliver describe a los Houyhnhnms como "a People so well united, naturally disposed to every Virtue, wholly governed by Reason" (IV, ix, p. 412).[26] No es a pesar de estas virtudes que los Houyhnhnms condonan el clasismo y practican la eugenesia, contemplan el exterminio, y exilian a un huésped que los admira, sino precisamente porque para estar unidos y proteger su virtud y razón, es necesario mantener fuera al otro. La inversión satírica del libro IV, no sólo se da entre los Houyhnhnms y los Yahoos, ni al otorgar a los caballos la razón y a Gulliver la credulidad. El libro final de *Los viajes* muestra al lector inglés del siglo XVIII la inversión que se da en la metrópoli cuando quien es huésped usurpador en la colonia, regresa a casa para despojarse superficialmente de toda influencia extranjera y esgrimir su superioridad cultural para marginar a quienes la pongan en entredicho.

"*To behold my Figure often in a Glass*": Anfitriones y huéspedes usurpadores

La hospitalidad es un valor humano milenario y transcultural que filósofos y escritores debatieron durante la Ilustración al considerar las implicaciones a corto y largo plazo de la expansión imperialista en la que participaba Europa. En su estudio sobre estos debates, Judith Still explica las implicaciones que la hospitalidad

[26] *Vid. supra* nota 18.

tiene para la integridad personal y humana: "[h]ospitality implies letting the other into oneself, to one's own space; it can be invasive of the integrity of the self, or the domain of the self. This may be foundational (to be fully human is to be able to alter, to be altered) and dangerous."[27] En los primeros libros de *Los viajes de Gulliver*, observamos cómo Gulliver entra a los espacios de otros y cómo, a veces a propósito y otras veces por accidente, amenaza la integridad física y el dominio de sus anfitriones (recordemos la famosa escena en la que Gulliver orina en Liliput). Asimismo, él se ve amenazado por sus anfitriones, especialmente en Brobdingnag, donde su cuerpo se vuelve un espectáculo y objeto de entretenimiento para los gigantes que lo rodean. Las amenazas a su integridad física en el libro IV vienen de los Yahoos, mientras que su relación con los Houyhnhnms, lejos de constituir una amenaza, lo lleva a decidir que nunca volverá a la sociedad humana, que pasará el resto de sus días en la contemplación y en la práctica de toda virtud entre los ejemplares Houyhnhnms (IV, vii, p. 388). La conclusión de la novela sugiere que esta aparente asimilación de Gulliver a Houyhnhnmland es una fantasía, y su historia muestra los peligros de la hospitalidad. Gulliver deja entrar al otro en su psique de manera ilimitada, al punto de perderse en él, y al final no logra encontrarse. Para los Houyhnhnms los peligros de dejar entrar al otro aparentemente son obvios, y por lo tanto exilian a Gulliver antes de que él los destruya.

En cierto sentido, la historia de Gulliver parece invertir la historia del huésped usurpador, ya que, lejos de saquear Houyhnhnmland, su admiración por los Houyhnhnms ya no le permite ser dueño de sí mismo. Empero decir que los Houyhnhnms

[27] Judith Still, *Enlightenment Hospitality: Cannibals, Harems and Adoption* (Oxford: Voltaire Foundation, 2011), p. 7. Trad.: La hospitalidad implica dejar al otro entrar en uno mismo, en el espacio íntimo. Puede significar una invasión de la integridad del ser o del dominio del ser. Esto podría ser esencial (ya que ser plenamente humano significa ser capaz de transformar y de ser transformado) y peligroso.

son una especie de anfitriones usurpadores sería una simplificación de lo que nos presenta Swift. En la crítica swifteana se ha discutido el tema de la hospitalidad en relación con el anti-colonialismo de Jonathan Swift. En palabras de Claude Rawson, Jonathan Swift era "*fiercely 'anti-colonialist'*" (un anti-colonialista feroz) a la vez que su formulación de la libertad humana surge de una ideología conservadora.[28] El libro IV de *Los viajes* satiriza de diferentes formas al huésped usurpador en sus comentarios sobre la indignante destrucción imperialista de otras tierras y el abuso de pueblos inofensivos por parte de los europeos (IV, xii, p. 441). Esta postura se manifiesta, por ejemplo, cuando hacia el final, Gulliver confiesa que al comienzo de sus viajes, "it was whispered to me that I was bound in Duty as a Subject of *England*, to have given a Memorial to a Secretary of State, at my first coming over, because, whatever Lands are discovered by a Subject, belong to the Crown" (IV, xii, pp. 438-439).[29] Implícita en esta confesión está la idea del "*Divine Right*," el derecho divino de los ingleses a apropiarse de las tierras que "descubrieran" y de masacrar a sus habitantes.

Tras habitar Houyhnhnmland y ya en el exilio, Gulliver se pronuncia en contra de las acciones del huésped usurpador. Considera la frecuencia con la que una banda de piratas llega a una tierra desconocida y, después de que los inofensivos lugareños ("*harmless People*") les dan una cálida bienvenida, se dedican al robo y al despojo, rebautizan un lugar que no les pertenece, asesinan dos o tres docenas de nativos, toman prisioneros a otras dos docenas, y regresan a casa para ser perdonados. Argumenta que la corona da "free Licence [to] all Acts of Inhumanity and Lust; the Earth reeking with the Blood of its Inhabitants: And the execrable Crew of

[28] C. Rawson, *God, Gulliver, and Genocide: Barbarism and the European Imagination, 1492-1945* (Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2002), p. 2.

[29] Trad.: [...] se me dijo en secreto que, como súbdito de Inglaterra, estaba obligado a escribirle una carta a un Secretario de Estado cuando primero emprendí viaje porque la Corona es dueña de todas las tierras que descubran sus súbditos.

Butchers employed in so pious an Expedition, is a *modern Colony* sent to convert and civilize an idolatrous and barbarous People".[30] (IV, xii, pp. 441) El tono irónico de "an idolatrous and barbarous People" simultáneamente condena la visión imperialista de las llamadas "*savage Nations*," que supuestamente son inferiores a los ingleses, y manifiesta la concordancia entre Swift y pensadores

como Michel de Montaigne, para quienes los indígenas mesoamericanos ejemplifican la hospitalidad y la benevolencia. De ahí que los Yahoos no sean una representación de lo que Gulliver mismo llama "*the Savage Indians of America*" (IV, ii, p. 1) (los indígenas salvajes de América) sino del huésped invasor, quien es, como argumenta Rawson, "*as savage as savages, or worse*".[31] Es a través de los Yahoos que Swift denuncia la naturaleza salvaje de todo ser humano, con especial énfasis en la del huésped usurpador inglés, de quien se ríe a través del comentario final de Gulliver: "But this Description […] doth by no means affect the British Nation, who may be an Example to the whole world of their Wisdom, Grace, and Justice in planting colonies" (IV, xii, pp. 342, 441).[32]

En la gama que va de lo salvaje a lo civilizado, entre el huésped usurpador y la proyección de la violencia del colonizador hacia los "*Savage Indians*", los Houyhnhnms representan algunos de los ideales asociados con los indígenas del Nuevo Mundo de acuerdo con la llamada "*hospitalité sauvage*", a quienes se les consideraba anfitriones valiosos, epítomes de la hospitalidad.[33] Representan la mancomunidad ideal, donde se combinan la razón y la simplici-

[30] Trad.: […] licencia para cometer actos inhumanos y lujuriosos, aun si la tierra apesta a la sangre de sus habitantes. El deplorable personal de carniceros a cargo de tan piadosa expedición es una colonia moderna con la misión de civilizar y convertir a un pueblo idólatra y bárbaro.

[31] C. Rawson, *op. cit*., p. 6. Trad.: tan salvaje como los salvajes, o peor aún.

[32] Trad.: Pero en esta descripción […] de ninguna manera está implicada la nación británica, la cual es un ejemplo de sabiduría, armonía, y justicia colonial para el mundo entero. C. Rawson, *op. cit*., p. 5.

[33] J. Still, *op. cit*., p. 2.

dad, y también son anfitriones ejemplares que se muestran tolerantes ante Gulliver a pesar de su parecido con los Yahoos. Sin embargo, en lo que Gulliver identifica como gobierno y sociedad ideales, impera una disciplina severa pautada por la razón, y una sublimación de la violencia en nombre del orden. Una vez que su amo tiene la oportunidad de describir los principios que rigen a los Houyhnhnms, se vislumbra la violencia que subyace bajo el orden de Houyhnhnmland. Basta considerar las implicaciones de su sistema de procreación de acuerdo con el cual, el "*White*," "*Sorrel*" (alazán), y "*Iron-grey*" ocupan siempre la posición de sirvientes, pues no cuentan con un físico tan exacto ni comparten las capacidades intelectuales del "*Bay*" (zaino), el "*Dapple-grey*" (frisio) y el "*Black*" (IV, vi, p. 385). Aquí es importante recordar que el amo es un frisio y, por ende, de raza superior y noble.[34] Una unión marital entre las razas de sirvientes y las razas superiores o más nobles deterioraría a estas últimas y, por lo tanto, se consideraría "*monstrous and unnatural*" (monstuoso y poco natural) que, por ejemplo, un caballo blanco se cruzara con un frisio (IV, vi, p. 385). Conforme se revelan más aspectos del gobierno y la sociedad de los Houyhnhnms, se delatan los paralelismos entre el orden de esta sociedad y la eugenesia, y de ahí la coincidencia entre la misantropía que experimenta Gulliver ante los Yahoos y lo que sienten los Houyhnhnms ante las mismas criaturas, lo cual raya en la xenofobia, pues incluso consideran su exterminio.

La justificación para el exilio de Gulliver pone de manifiesto la ironía de la inversión hospitalaria de Swift en el libro IV y la estratagema que deja al lector confundido. Aunque Gulliver cree que entre más se parezca a sus anfitriones, entre mejor relinche y más raciocinio, simplicidad, y autocontrol demuestre, más alta será la posibilidad de que éstos lo acepten, a fin de cuentas es precisamente su capacidad de razonar lo que resulta amenazante para los Houyhnhnms. El amo le explica a Gulliver lo siguiente: "That

[34] R. Nash, "Of Sorrels, Bays, and Dapple Greys", p. 112.

because I had some Rudiments of Reason, added to the natural Pravity of those Animals [Yahoos], it was to be feared, I might be able to seduce them into the Woody and Montainous [*sic*] Parts of the Country and bring them in Troops by Night to destroy the Houyhnhnms Cattle, as being naturally of the ravenous kind, and averse from Labour" (IV, x, p. 422).[35] La razón, cualidad que comparten estos anfitriones ideales con su huésped, no lo hace un candidato para la adopción (otra práctica hospitalaria común en el siglo XVIII), sino que lo convierte en una amenaza, en un huésped usurpador en potencia. Como el huésped crédulo que es, Gulliver se somete a este fallo y dócilmente prepara su canoa (con las pieles de los Yahoos) para salir de Houyhnhnmland. Se refiere a su suerte en términos moderados como un "*unfortunate Exile*" (exilio desafortunado) en su regreso a casa (IV, xi, p. 434).

La conclusión de la visita de Gulliver a Houyhnhnmland hace las veces de fantasía anti-colonial, donde el huésped usurpador en potencia, lejos de apropiarse de tierras y riquezas, es humillado por su deficiencias y obligado a regresar a su patria con las manos vacías. Al mismo tiempo, Swift nos niega el placer de la simple humillación de Gulliver, pues nos deja también con la hostilidad del caballo, que es el reflejo de la falsa hospitalidad inglesa en la metrópoli. El amo, caballo noble de estirpe árabe, cree en la eugenesia y se muestra dispuesto a considerar la necesidad de actuar de acuerdo con principios xenofóbicos y exterminar a una especie entera. Como argumenta Rawson, los Yahoos son el medio a través del cual Swift denuncia el salvajismo del colonizador, son la esencia visible del huésped usurpador. Dentro de esta lógica y con el trasfondo de la historia colonial del caballo, los Houyhnhnms representan la subli-

[35] Trad.: "Al poseer principios de raciocinio aunados a la depravación natural de esos animales (los Yahoos), era de temerse que yo pudiera convencerlos de ir a las regiones montañosas y boscosas del campo para, de noche, regresar en tropel a destruir el ganado de los Houyhnhnms. Después de todo, los Yahoos son de apetito voraz y reacios al trabajo".

mación de este salvajismo por medio de la apropiación cultural y la supresión del otro. Se puede decir que el llamado "purasangre inglés," no es ni puro, ni inglés, pero esta misma aseveración caería en esencialismos que negarían la realidad del intercambio cultural (incluso del mestizaje) y la posibilidad de una hospitalidad bien llevada, tanto por el huésped como por el anfitrión, donde dejar entrar al otro no siempre acabe mal. Tanto en los Yahoos como en los Houyhnhnms, Gulliver encuentra el reflejo de la hostilidad que caracteriza tanto a su especie como a su patria. No es de sorprender que Gulliver regrese a casa convertido en un extraño, incapaz de, y tal vez más que renuente a, encontrarse a sí mismo, pues no es al otro a quien debe temer, sino a su propio ser.

El lado oscuro de la elegancia: crueldad y lo grotesco en la refinada Inglaterra de Jonathan Swift

Anaclara Castro Santana
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El siglo XVIII inglés fue una era de elegancia, sofisticación y buenos modales. O al menos es lo que a la aristocracia y a la creciente burguesía de aquella época les gustaba pensar. A la modestia y puritanismo generalizados durante el interregno, le siguen la fastuosidad, el derroche y el artificio de la corte restaurada de Carlos II. Con el correr de las décadas, el glamour y el refinamiento también comienzan a volverse aspiraciones de las clases medias, que van en ascenso gracias al progreso de la cultura comercial, auspiciada por la expansión gradual del imperio en ciernes.[1] De manera simultánea, la combinación de tres acontecimientos político-sociales da la bienvenida al nuevo siglo con un panorama novedoso en términos de libertad individual. La primera de estas es, desde luego, la denominada "Revolución Gloriosa" de 1688-1689, mediante la cual el Parlamento inglés invita a María y a Guillermo d'Orange a sustituir al monarca católico Jacobo II, lo cual pone de manifiesto la supremacía de la legislatura sobre la corona, sin la necesidad de llegar a la lucha armada, como ocurriera medio siglo atrás. A ésta le siguen la publicación del Acta de Tolerancia en el mismo año, que concede libertad de culto a los inconformistas protestantes, y la expiración del Acta de Licencia en 1695, que pone fin a la censura gubernamental en medios impresos.[2] Estos tres sucesos traen consigo un nuevo horizonte político y cultural, en el que se fomenta el debate y se aspira —acaso más en el dicho que

[1] Sobre las intrincadas relaciones entre la expansión imperial, el comercio y la cultura, véase, por ejemplo: Geoffrey Clark, "Commerce, Culture, and the Rise of English Power", *Historical Journal*, vol. 49, núm. 4, 2006, pp. 1239-1251.

[2] Para un recuento breve de estas décadas, véase: Paul Langford, *Eighteenth-Century Britain: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), pp. 1-13. Para una exploración extensa del periodo, véase: W. Prest, *Albion Ascendant: English History, 1660-1815* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

en el hecho— a la convivencia armónica entre personas de diversas inclinaciones políticas y con distintas ocupaciones.

Quizá la expresión más clara de la incorporación de los discursos filosóficos y políticos a la vida cotidiana, resultante de las transformaciones en la esfera política hacia principios del siglo XVIII, sea la consolidación de lo que en español podríamos llamar urbanidad —una traducción imperfecta de *politeness*— como el modelo primordial de interacción social en las Islas Británicas.[3] Si bien, de acuerdo con J.G.A. Pocock, el concepto comienza a aparecer "durante la Restauración, como parte una campaña latitudinaria para reemplazar el modelo de religión profética por uno de religión sociable", es gracias a las condiciones propiciadas por la Revolución Gloriosa y los acomodos legales antes citados que el discurso de la urbanidad se generaliza, en un afán de adecuar las nuevas aspiraciones comerciales e individualistas a las nociones cristianas de virtud, desde un ángulo secular y separado de la corona.[4] Un par de décadas más tarde, durante el reinado de Ana (1707-1714), con la publicación

[3] *Politeness* con frecuencia se traduce sin mayor complicación como "cortesía" o inclusive como "buenos modales". Sin embargo, al usar esos términos se pierde el sentido etimológico, que apunta a su relación indisoluble con la *polis,* la ciudad. Quizá de mayor gravedad sea la asociación implícita que la palabra "cortesía" tiene con la corte, dado que las disertaciones sobre *politeness* buscan una separación tajante de ésta. La etiqueta "buenos modales" resulta demasiado amplia y ambigua, por una parte, y por otra, trivializa la base filosófica del discurso *politeness.*

[4] "In the Restoration, where it formed part of the latitudinarian campaign to replace prophetic by sociable religion," J. A. G. Pocock, *Virtue, Commerce, and History: Essays on Political Thought, and History, Chiefly in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 236. La traducción de ésta y otras citas de textos secundarios es mía.

Para una visión general del concepto de *politeness* y su relación con la cultura comercial en los inicios de la modernidad véase: Paul Langford, *A Polite and Commercial People* (Oxford: Oxford University Press, 1989). Para una lectura revisionista del concepto de *politeness* y su relación con el poder de la facción política Whig, véase, por ejemplo: Marku Peltonen, "Politeness and Whiggism, 1688-1732", *The Historical Journal*, vol. 48, núm. 2, 2005, pp. 391-414.

de *Características de los hombres, maneras y opiniones* de Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury, en 1711, la urbanidad se vuelve un tema ubicuo no sólo entre los círculos aristocráticos, sino también en los recién fundados cafés y chocolaterías —espacios simultáneamente semi-públicos y semi-privados en los que hombres de un espectro social moderadamente amplio se reúnen para debatir todo tipo de acontecimientos y temas de moda.[5]

En las primeras décadas de la centuria, la exquisitez en la indumentaria, la sofisticación culinaria y el refinamiento en los modales constituyen el ideal de una sociedad que comienza a urbanizarse con relativa velocidad y que aspira a civilizarse con presteza. Empero, los esfuerzos de instrucción masiva tienen resultados lentos y las grandes ideas de los comentaristas sociales con frecuencia se traducen en realidades imaginarias para el grueso de la población.[6] La sociedad inglesa dieciochesca es todo menos homogénea. Se trata de un periodo lleno de contrastes. Es por excelencia la era de la racionalidad y del escepticismo, pero también del sentimentalismo y de una credulidad casi ciega en los potenciales del naciente método científico. Es una época en que por primera vez florece el ateísmo, pero la sociedad en general sigue rigiéndose por un *ethos* profundamente cristiano. Es un momento de revoluciones sociales, pero también de un tradicionalismo acendrado en cuanto al sistema de clases y las funciones de género.[7]

[5] Sobre la influencia de la obra de Shaftesbury en la difusión del discurso y la cultura de la urbanidad véase: Lawrence Klein, *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

[6] Sobre el progreso en la alfabetización y la importancia de la lectura en términos de clase social véanse: John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1997), pp. 167-197; y J. Paul Hunter, "Reader's Reading", en *Before Novels* (Nueva York: Norton, 1990), pp. 61-88.

[7] Para un panorama extenso sobre las contradicciones esenciales del pensamiento ilustrado durante el siglo XVIII, véase: Jonathan I. Israel, *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670-1752* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

Londres, la metrópoli europea que tuvo su expansión más considerable durante aquellos años, encarna una de las paradojas cardinales de la gran mayoría de las naciones en vías de desarrollo: el progreso económico parece traer consigo más pobreza, o, para ser más precisos, acrecienta la distancia entre los estratos altos y bajos de la sociedad.[8] De los escombros del gran incendio de 1666, en las décadas siguientes comienza a surgir una nueva ciudad en la que se erigen desafiantes monumentos de supervivencia como la Catedral de San Pablo (construida entre 1675-1710), la obra maestra de Christopher Wren, que fusiona los estilos gótico, neoclásico y barroco como una suerte de testimonio material de los propósitos ideológicos para el nuevo siglo. Con la reconstrucción de la zona central de la gran ciudad, las mansiones y los sitios de diversión de los nuevos ricos se posicionan a un centenar de metros de los tugurios de los nuevos pobres.[9] El contraste social es más marcado aquí y las tensiones generadas por el afán de escalar al siguiente nivel es más pugnaz. En esta ciudad, más que en ningún otro sitio del país, el racionalismo y la filantropía (discursiva y real) de las clases educadas se revelan más como bellas utopías que como realidades tangibles. En Londres la cordialidad y los buenos modales conviven muy de cerca con el morbo y la crueldad. Dentro de las casas, el papel tapiz damasquinado puede esconder paneles de madera podrida.[10] En las personas el polvo de plomo y el colorete cubren

[8] Sobre la naturaleza paradójica de la gran capital durante el siglo XVIII, véase: Jerry White, *A Great and Monstrous Thing: London in the Eighteenth Century* (Londres: Random House, 2013).

[9] Los nuevos ricos debían su opulencia —de forma directa o indirecta— a la expansión imperial y comercial de Inglaterra, mientras que los nuevos pobres generalmente eran producto de la migración masiva del campo hacia la ciudad que comienza desde las primeras décadas del siglo XVIII y alcanza su pináculo con la Revolución industrial, hacia el final del periodo.

[10] En esta época florecen las artes decorativas, pero no todos podían costear el lujo de la mampostería, los paneles de caoba y los tapices flamencos auténticos, por lo que las clases medias con frecuencia hacían un tapizado rápido de

señales de decrepitud. Las pelucas en el mejor de los casos ocultan la calvicie y la tiña, en el peor de éstos, la sífilis avanzada. Es una época como pocas de apariencias y fachadas.

Las contradicciones y los contrastes pueden observarse no sólo en lo material, sino también en el ámbito discursivo. Mientras que el naciente pensamiento ilustrado glorifica la importancia de la compasión y de la simpatía entre los seres humanos, como apunta Simon Dickie, una gran proporción de la sociedad británica dieciochesca se deleita abiertamente en la desgracia ajena. La violencia, la injusticia y la *Schadenfreude* —la alegría malsana de saberse menos desdichado que el prójimo— son parte de la cotidianidad en todos los niveles socio-culturales.[11] Ésta, sin embargo, no era la imagen que a los ingleses les gustaba proyectar. En las primeras décadas del siglo, comentaristas sociales como Joseph Addison y Richard Steele publicaban breves ensayos sobre asuntos de actualidad y cultura general con la intención de educar a las nuevas clases medias en temas y maneras de discusión cordial, para socializar siguiendo las reglas de la civilidad y el decoro, en consonancia con los discursos de la urbanidad.[12] Como lo plantean en uno de los

papel, detrás del cual se ocultaban paredes mohosas o madera podrida. Un ejemplo pictórico clásico del lugar común del papel tapiz como forma de esconder el deterioro puede verse en la primera imagen de la secuencia *A Rake's Progress*, de William Hogarth (1732-1733). Sobre la decoración de interiores en esta época, véase: Geoffrey W Beard, *Craftsmen and Interior Decoration in England, 1660-1820* (Edimburgo: J. Bartholomew and Sons, 1981); y Rosemary Baird, *Mistress of the House: Great Ladies and Grand Houses, 1670-1830* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 2003).

[11] Simon Dickie, *Cruelty and Laughter*: *Forgotten Comic Literature and the Unsentimental Eighteenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

[12] Urbanidad, civilidad y decoro son términos interrelacionados, pero con diferencias importantes. La civilidad remite principalmente a un ideal republicano (de la Roma que el Imperio británico aspira a emular) en el que los ciudadanos colaboran desde su individualidad para mantener el bien común. El decoro tiene que ver principalmente con desenvolverse en sociedad de acuerdo con el papel que se ocupa dentro de ésta. Por ejemplo, rehuir la pomposidad si se es de origen mo-

primeros números de *The Spectator*, el objetivo principal de sus artículos consistía en: "amenizar lo moral con el ingenio y atemperar el ingenio con la moralidad".[13] Los temas y el tono general de sus ensayos es de una tendencia marcadamente patriótica (por momentos inclusive chauvinista), que apela a un sentido de unidad nacional como motor principal de los esfuerzos de mejoramiento material, intelectual y espiritual. De manera similar, pero sin el encantador estilo de Addison y Steele, los manuales de conducta, dirigidos principalmente a las mujeres, dedicaban cientos de páginas a explicar las particularidades y sutilezas de la etiqueta social, en una curiosa combinación con temas clásicos de moralidad cristiana (desde cómo salvar el alma y preservar la castidad, hasta cómo cortar un pollo horneado).[14] Los manuales se tornaron tan populares, que en los archivos podemos encontrar, por ejemplo, extensos volúmenes de instrucciones sobre cómo ser un buen espectador de teatro.[15]

desto; no ser demasiado taciturno si se es joven; ser recatada si se es mujer —en especial de clase media—, etcétera. Sobre estos conceptos, véase Lawrence Klein, "Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century", *The Historical Journal*, vol. 45, núm. 4, 2002, pp. 869-898.

[13] "To enliven Morality with Wit and to temper Wit with Morality", *Spectator*, núm. 10, 12 marzo 1710, en Angus Ros, ed., *Selections from* The Tatler *and* The Spectator *of Steele and Addison* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1982), p. 210.

[14] Por ejemplo: George Savile (marqués de Halifax), *Advice to a Daughter: Under these Following Heads, Viz. Religion, Husband, House and Family, Servants, Behaviour and Conversation, Friendship, Censure, Vanity and Affectation, Pride, Diversion, Dancing* (Londres: Matt Gillyflower, 1688), reimpreso y reeditado en múltiples ocasiones durante todo el periodo; *The Whole Duty of a Woman; Or an Infallible Guide to the Fair Sex. Containing Rules, Directions, and Observations, for their Conduct and Behavior Through all Ages and Circumstances of Life, as Virgins, Wives, or Widows : with* [...] *Rules and Receipts in Every Kind of Cookery* (Londres: T. Read, 1737), también con múltiples reimpresiones.

[15] Por ejemplo: *A Guide to the Stage: Or Select Instructions and Precedents from The Best Authorities towards Forming a Polite Audience* (Londres: D. Job, 1731).

La aspiración al refinamiento no estaba confinada a las páginas de los tratados filosóficos, los ensayos periódicos y los manuales de conducta. El afán casi obsesivo de "pulirse" se ve reflejado también en unos cuantos ejemplos de curiosas profesiones, manifestaciones artísticas y pasatiempos favoritos del periodo. Los "maestros de baile" (*dancing masters*) adoctrinaban a sus pupilos —principalmente las hijas e hijos de los nuevos ricos— sobre porte, atavío y comportamiento. En la pintura, las muy populares "piezas de conversación" (*conversation pieces*) muestran pequeños grupos de personas entregados a interacciones gentiles en espacios amables para la vista. Las actividades de esparcimiento de moda, como la asistencia a los cafés y chocolaterías, a los oratorios de Handel, a la ópera italiana (en la que figuran los *castrati* como primeras celebridades de la historia occidental moderna) y a los jardines de recreo (Vauxhall en la época de Swift, Ranelagh un poco más adelante) figuran en casi todas las obras literarias y no literarias que forman parte del canon dieciochesco en nuestros días. La elegancia y voluptuosidad que sugieren, sin embargo, son engañosas.

Este mundo de cafecitos, jardines, salas de conciertos y teatros en que habita Mr *Spectator,* el portavoz de las ideas del influyente periódico de Addison y Steele, habla poco de las realidades materiales de quienes debían de trabajar para subsistir. Soslaya tanto las penurias, como las diversiones favoritas, de los aprendices de diversos oficios, sirvientes con numerosas especialidades (recamareras, cocineros, lacayos, pajes, cocheros, sirvientas encargadas de fabricar los lácteos de la casa, entre muchos otros), los cargadores y vendedoras en los mercados,[16] mujeres de todas edades y complexiones físicas en los burdeles, soldados y marinos discapacita-

[16] Cuyos pregones y predicamentos Swift inmortaliza en "Market Women's Cries", donde tres vendedoras diferentes (una de ellas con siete hijos y un marido borracho), venden fruta, cebollas y pescado, para evitar, como los arenques que ofrece la última de ellas, morir de hambre ["Come, sixpence a dozen, to get me some bread/Or, like my own herrings, I soon shall be dead"].

dos reducidos a medio salario, o, peor aún, de quienes no tenían empleo alguno y cuya supervivencia diaria dependía de la caridad de los transeúntes o de su propia astucia para engañar, robar y defraudar.[17] Como señala el historiador David Fairer, la Inglaterra dieciochesca no era una nación refinada, sino una sociedad grosera y descortés que hablaba mucho sobre gentileza y cortesía.[18] En efecto, como argumenta Dickie "las campañas para reformar los modales se topaban con hábitos muy arraigados. Las instrucciones de mostrar amabilidad hacia los desconocidos tenían que competir con la desconfianza ancestral y los placeres primigenios de aventar piedras".[19] El hecho mismo de que hubiera tanta necesidad de escribir manuales sobre cómo comportarse con recato y pudor, de cómo ejercer la generosidad y ocupar el tiempo de manera productiva, nos hablan de una sociedad que precisamente no hacía nada de eso y requería amonestaciones constantes.

Jonathan Swift, satírico supremo, pone al descubierto la miseria, la crueldad y la mugre que se esconden tras los palacios neoclásicos con que las zonas lujosas de Londres comenzaban a cubrirse. Su humor negro azabache consiste en transformar, o más bien desenmascarar, la elegancia cotidiana, para descubrir los horrores que los discursos sobre urbanidad y la obsesión por el refinamiento se empeñan en disimular por medio de tapicería, cosméticos, ropa adornada con encaje y fastuosas pelucas. En *A Tale of a Tub* (escrita entre 1694 y 1697, publicada en 1704), ridiculiza las que considera perversiones prevalentes en la práctica religiosa de su momento, así como los disparates de las doctrinas filosóficas ex-

[17] Sobre el papel primordial de los trabajadores domésticos en la sociedad dieciochesca véase: Bridget Hill, *Servants: English Domestics in the Eighteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

[18] *English Poetry of the Eighteenth Century, 1700-1789* (Londres/Nueva York: Routledge, 2003), pp. 1-2.

[19] "Campaigns for the reformation of manners were taking on deep-seated habits. Instructions about kindness to strangers had to compete with age-old mistrusts and the elemental pleasure of throwing stones". S. Dickie, *op. cit.*, p. 4.

tremistas y todo tipo de insensatez intelectual sistematizada.[20] En *Gulliver's Travels* (1726), Swift muestra de muchas maneras todo aquello que sus connacionales no quieren ver.[21] Comienza poco a poco en Liliput, donde, por medio de la sátira alegórica, expone a los ingleses simplemente como pequeñajos engreídos. En Brobdingnag, la tierra de los gigantes, pone bajo la lupa las atrocidades y la profunda animalidad de los seres humanos. El padre de la niña gigante Glumdalclitch, por ejemplo, obliga a Gulliver dar espectáculos hasta casi desfallecer, justificando este tratamiento ante sí mismo con la noción de aprovechar al hombrecillo al máximo antes de que muera. Como en todas las grandes ciudades europeas de la época, en Brobdingnag hay ejecuciones públicas, que son una fuente de entretenimiento para las masas. Pero incluso los brobdingnaguenses se horrorizan de la crueldad de Gulliver y los suyos cuando éste les relata los usos y costumbres de su patria, los cuales llevan al rey a concluir que los compatriotas del hombrecillo no son sino perniciosas alimañas rastreras.[22] En Laputa y Barnibari, Swift desmantela las aspiraciones cientificistas de la época, al exponer el sadismo mezclado con indiferencia que lleva a las élites intelectuales a despilfarrar tiempo y recursos en experimentos inútiles e irrelevantes, mientras el resto de los habitantes de esa isla —que ostensiblemente representa Irlanda— mueren de hambre. En la tierra de los Houyhnhnms, los caballos, en la cual se presenta una sociedad utópica, el horror lo proporcionan los Yahoos, seres humanos que, despojados de sus costosas pelucas y sus elegantes

[20] Por estas razones, gigantes de la academia moderna como Harold Bloom consideran *A Tale of a Tub* como su verdadera obra maestra. Véase: Harold Bloom, *Jonathan Swift* (Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2009), p. xi.

[21] La pertenencia nacional de Swift es un tema complejo, que se tocará de manera muy breve más adelante.

[22] "I cannot but conclude the Bulk of your Natives the most pernicious Race of Little odious Vermin that Nature ever suffered to crawl upon the Surface of the Earth". Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (Oxford: Oxford University Press, 2005), p. 121.

indumentarias, se descubren como las bestias violentas y sucias que realmente son.

Aunque en última instancia la humanidad completa es vituperada, es Inglaterra quien recibe las críticas más duras, tanto en *Gulliver's Travels* como en el resto de su obra. Y es que Swift era al mismo tiempo parte de y ajeno a la sociedad inglesa, en específico a la élite londinense a la que, por malos entendidos y cuestiones políticas, nunca pudo pertenecer del todo. Fortuitamente irlandés por nacimiento, pero de padres ingleses, Swift siempre mantiene una ambigüedad para con ambos países. Si bien defiende activamente la causa irlandesa en sus *Drapier Letters*, hasta su muerte continúa refiriéndose a su larga estadía en Irlanda como "exilio".[23] En este sentido, su postura crítica se asemeja tanto a la de un extranjero —imparcial o rencoroso— como a la de un bienqueriente que, de manera quijotesca, desea enderezar los entuertos y enmendar las sinrazones de la Inglaterra que nunca termina de adoptarlo como propio. Así pues, la obra de Swift refleja con ingenio extraordinario lo que, de acuerdo con Paul Langford, era parte de la percepción generalizada de los visitantes extranjeros a Inglaterra (y a Londres en particular): patrioteros, sanguinarios, partidarios de diversiones crueles, cuyas mujeres eran al mismo tiempo indecentes y reprimidas, de modales artificiosos, pero sin sustento moral. [24] En tanto que extranjero y paisano, Swift mira a los ingleses desde fuera, para revelar lo que la sociedad lleva dentro.

Además de las sátiras alegóricas extensas de la oscura *Tale of a Tub* y los deliciosos malentendidos *Gulliver's Travels,* la poesía de Swift expone de manera sublime tanto el fango de donde brota lo majestuoso, como la ingenuidad rayana en estupidez de

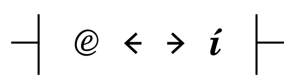
[23] Sobre la complicada pertenencia nacional de Swift, véase, por ejemplo: Claude Rawson, "Swift, Ireland and the Paradoxes of Ethnicity", en *Swift's Angers* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), pp. 21-46.

[24] Véase: Paul Langford, *Englishness Identified: Manners and Characters 1650-1850*, en especial, pp. 67, 137-139, y 172.

quienes pretenden eludir las realidades desagradables, al perseguir un absurdo refinamiento deshumanizante. Tal es el caso del poema "The Lady's Dressing Room" (1730) en que un joven llamado Strephon se introduce sigilosamente en el vestidor de la bella Celia, y comienza a descubrir, una a una, las sustancias y artificios que la inmaculada dama emplea para disimular sus defectos. El inventario de los hallazgos —cada vez más grotescos— que se hace con la meticulosidad de un anticuario, concluye de manera tragicómica cuando el estupefacto Strephon anuncia la terrible revelación: "Oh! Celia, Celia, Celia, shits!" (v. 118, p. 451).[25] Este poema ha suscitado encendidas controversias sobre si Swift es o no misógino, sobre si el objeto de la burla es Celia o Strephon.[26] A mi parecer nadie se salva nunca del escrutinio malicioso del deán de San Patricio. Al poner al desnudo la suciedad que se esconde tras la fachada de perfección cosmética de una típica dama londinense, Swift nos muestra, por una parte, que todo lo que vemos es una máscara, y por otra, que las mujeres también son víctimas de la crueldad de tener que transformarse y de ocultar lo que se considera ofensivo en sus cuerpos naturales, para complacer a hombres lerdos como Strephon, que no dan crédito ante la humanidad del sexo opuesto. Swift castiga y se burla del incauto Strephon tanto como lo hace del zoquete Gulliver, quien tiene que viajar y naufragar por todo el mundo para finalmente descubrir la mezquindad humana que siempre lo ha rodeado.

[25] Strephon toma la actitud del *gentleman connoisseur*, una suerte de anticuario, coleccionista, o experto-aficionado, un tipo social de moda durante todo el siglo. Es justo en esta caracterización donde comienza la burla. La cita de éste y los demás poemas de Swift reproducidos en este ensayo están tomadas de Pat Rogers, ed., *Jonathan Swift. Complete Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1989), y el número de versos y páginas se incluye entre paréntesis en el texto principal.

[26] Una de las primeras en reaccionar ante lo que consideraba la intolerable misoginia de Swift en este poema es Lady Mary Montague en "The Reasons that Induced Dr. S. to Write a poem Cll'd the Lady's Dressing Room" (1734).



"The Lady's Dressing Room" quizá funciona mejor acompañado de otro poema que en gran medida hace las veces de una continuación: "Strephon and Chloe" (1734). Este último comienza como una parodia de la poesía pastoril, enumerando las virtudes de la ninfa Chloe —epítome de perfección y feminidad— quien desposa a Strephon, el más rico y persistente de sus pretendientes. El problema en este caso es que Strephon teme profanar la gran pureza de su dama en la noche de bodas. La solución comienza a mostrarse cuando en sus abluciones previas a ir a la cama Chloe —quien no sabe que está siendo observada— revela su corporalidad con fétidos olores y sonidos perturbadores. El resultado aquí es más feliz: el descubrimiento de la corporalidad de la mujer genera empatía entre los amantes y les lleva a dejar de lado el pudor y el disimulo: "How great a Change! How quickly made! / They learn to call a Spade, a Spade, / They soon from all Constraint are freed; Can see each other *do their Need*" (vv. 203-206, p. 460).

Algo similar puede observarse en el desnudamiento que hace Swift de Corinna, la protagonista de "A Beautiful Young Nymph Going to Bed" (1734), quien, lejos de ser la encantadora semidiosa que promete el título, es en realidad una triste, vieja y pobre prostituta que durante su jornada se ve forzada a ocultar su edad y sus discapacidades (es tuerta de un ojo y coja de una pierna), y en sus momentos de descanso sueña aterrada con las crueles posibilidades que acechan a quienes ejercen su penosa profesión: el encarcelamiento por parte de los agentes de la justicia, o la vituperación por parte de los fanáticos religiosos. Su miseria es devastadora, pero a diferencia de las descripciones sensibleras de locos y mendigos en las *sentimental novels* un par de décadas más tarde, o las historias de vagabundos y desposeídos que apelan a la compasión del lector en las *Lyrical Ballads* de finales del siglo, en Swift la mugre, la crueldad y la injusticia son tan abrumadoras que no nos dejan otro remedio que participar de la *Schadenfreude* y reír —quizá de manera un poco incómoda.

Los gatos muertos y los cachorritos ahogados que arrastra el arroyuelo de inmundicia generado por la lluvia hacia el final de su "Description of a City Shower" (1710),[27] sirven de recordatorio (o de advertencia) a los lectores de los manuales de conducta y a los pupilos de los maestros de baile sobre los peligros que acechan a su fino calzado si se arriesgan a caminar hacia su alojamiento al salir del teatro, el café, o la chocolatería donde acaban de satisfacer sus sofisticados paladares degustando los productos recién llegados de las colonias comerciales de Oriente y Occidente, en sus finas vajillas holandesas. En este poema los olores ofensivos se agudizan con la humedad y la lluvia termina por disolver barreras sociales y políticas cuando "various kinds, by various fortunes led, / Commence acquaintance underneath a shed. / Triumphant Tories and desponding Whigs, / Forget their feuds, and join to save their wigs" (vv. 40-44, p. 114).

Además de la poesía y la narrativa, Swift también utiliza el ensayo para revelar la crueldad disfrazada de altruismo en los discursos filosóficos y políticos del momento. En su *Modest Proposal* (1729), donde un pretendido filántropo expone un esquema para aliviar las penurias económicas de Irlanda mediante la crianza y venta de bebés para su consumo culinario y sartorial, muestra la crueldad soterrada y los bajos instintos que están detrás del frío discurso racional de aquel momento. Al volver literal la metáfora de que al explotar este territorio colonizado, los ingleses están devorando a los pobres irlandeses, también extiende la crítica a los terratenientes de Irlanda, quienes mantienen una posición privilegiada a costa de la explotación de sus propios compatriotas. Tampoco se salvan los propios indigentes irlandeses, puesto que al proponer como beneficio que "[m]en would become as fond of their wives during their time of their pregnancy as they are now of their mares in foal […]; nor offer to beat or kick them (as is too frequent a

[27] Publicado originalmente en *The Tatler*, lo cual nos dice mucho de los lectores que tenía en mente Swift para este poema.

practice) for fear of a miscarriage", el disertante reproduce el lugar común de que los irlandeses eran un pueblo violento, en especial contra las mujeres.[28] La promesa de obtener "admirable gloves for ladies, and summer boots for fine gentlemen" (p. 8) de la suave piel de los bebés satiriza también al público destinatario de la propuesta —los refinados aristócratas y clasemedieros londinenses— que visten con glamour, disfrutan su tabaco y endulzan su té gracias al sacrificio de los habitantes de sus colonias.

A lo largo y ancho de su obra, Swift reduce al absurdo las ínfulas de sus coetáneos, exponiendo y trivializando sus temores más profundos. Le obsesiona la profunda animalidad del ser humano; lo grotesco del cuerpo simultáneamente le maravilla y le horroriza. Si bien todo el periodo histórico al que pertenece abunda en escritores satíricos, el hecho es que durante mucho tiempo a la primera mitad del siglo XVIII se le conoció como "la era dorada de la sátira"; la mayor parte de la burla era de corte político, o bien sobre la percibida degradación de la cultura. Otros grandes autores satíricos como Alexander Pope, amigo (y colega scribleriano) de Swift, hacían de la poesía un vehículo excelso para desenmascarar las vacuas pretensiones de sus contemporáneos mediante la épica cómica (*mock-epic*), en poemas como *The Rape of the Lock* (1712 y 1714) y *The Dunciad* (1728-1743). Sin embargo, en la primera mitad del siglo XVIII es poco frecuente encontrar a alguien que satirice de manera explícita la crueldad brutal y la sordidez de la vida como lo hace Swift.[29] Una excepción parcial es William Ho-

[28] [Jonathan Swift], *A Modest Proposal For Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to Their Parents, Or the Country, and for Making them Beneficial to the Publick* (Dublín: S. Harding, 1729), pp. 12-13. Los números de página de las citas subsecuentes de este ensayo se incluyen entre paréntesis en el texto principal.

[29] Las peleas de Pope eran más de tipo intelectual. En general, su sátira tiene como objetivo principal revelar la pedantería de los tontos y las nimiedades que preocupaban a sus contemporáneos acaudalados. Como apunta Claude Rawson: "Pope, his close friend, treated the world's disorders as containable by his eloquen-

garth, cuyas famosas series satíricas (*A Harlot's* Progress, *A Rake's Progress, Marriage a la Mode, Four Stages of Cruelty, Industry and Idleness Four Times of the* Day) y sus grabados satíricos temáticos (*Masquerades and Operas, Gin Lane* y *Beer Street*) arremeten contra los problemas de una sociedad obsesionada con el refinamiento, al tiempo que muestran las crueles realidades de las clases trabajadoras y desempleadas, todo esto con un deleitable humor negro. Pero, a diferencia de Hogarth, quien parece disfrutar con una abierta sonrisa de mostrar las cómicas desgracias de la vida cotidiana, la estucada belleza que esconde la deformidad de sus contemporáneos deja a Swift hastiado hasta la locura. Poco hay de la confianza en las instituciones que muestra el pintor que financiara la fundación del Hospital de niños expósitos y se deleitara con la compañía de su esposa y familia, como buen ciudadano respetable.[30] Swift, quizá para no convertirse en un Gulliver, le rehúye al matrimonio y a la familia. Y a pesar del gran sentido del humor de su obra, tal parece que el escritor no le sacaba carcajadas a la vida. Se dice que sólo se le vio reír en público dos veces en toda su vida adulta, una de ellas como espectador de *Tom Thumb* (1730), uno de los primeros éxitos teatrales del joven Henry Fielding.[31]

A 350 años de su nacimiento, la reputación literaria de Swift ha subido y caído en diferentes momentos históricos; va del panfletista político, poeta menor, o segundón de Pope, al puesto honorable de máximo exponente del debate neoclásico entre antiguos y modernos y "el ironista más importante de la literatura occidental".[32] Durante décadas en su propio momento histórico, se le tachó de

ce and mastery, rather than, in Swift's manner, as unruly beyond rescue". Claude Rawson, *Swift and Others* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), p. 23.

[30] Para un excelente recuento biográfico y pictórico de Hogarth, con énfasis en el humor negro de su moralidad véase: Mark Hallett, *William Hogarth* (Londres: Phaidon Press, 2000).

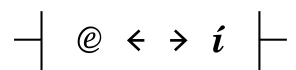
[31] Claude Rawson, "Fielding's Style", en *The Cambridge Companion to Henry Fielding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 155.

[32] "[T]he greatest ironist in Western Literature". H. Bloom, *Jonathan Swift*, xi.

oportunista político y religioso, de misántropo, de misógino y de reaccionario, aunque algunos también reconocieron su importancia y lo consideraron digno de compartir con Cervantes y Rabelais un lugar privilegiado en el panteón de escritores pre-modernos.[33] En nuestros días, principalmente se le alaba como genio incomprendido, sabio visionario, e "ironista terapéutico", aunque temas como su postura ante las mujeres y la cuestión irlandesa siguen suscitando controversia entre los críticos modernos.[34]A mi parecer, el mayor legado del gran doctor Swift consiste en revelar con agudeza magistral el lado más oscuro de la elegancia.

[33] Tal es el caso de Henry Fielding, quien, escribió su primer poema publicado bajo el pseudónimo de Lemuel Gulliver y durante su mejor época como dramaturgo firmaba sus obras como Scriblerus Secundus. En *Amelia*, Fielding coloca a Swift en la misma liga que a Cervantes y a Rabelais. En *The Covent Garden Journal* (1752) Fielding considera a Swift, junto con Luciano y Cervantes, uno de los integrantes del triunvirato del ingenio y el humor. Ejemplos de las críticas (extremadamente) negativas que recibió Swift por parte sus contemporáneos pueden leerse en Kathleen Williams, ed., *Jonathan Swift: The Critical Heritage* (Londres/Nueva York: Routledge, 2002).

[34] Bloom, *Jonathan Swift*, p. xii. Apreciaciones modernas de Swift pueden consultarse en Christopher Fox, *The Cambridge Companion to Swift* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 1-14.



Zurcir la piel del Yahoo: inversión, extrañamiento, barbarie y civilización en *Gulliver's Travels*

Gabriela Villanueva Noriega
Facultad de Filosofía y Letras, unam

La colección de piezas de la artista visual argentina Nicola Constantino (n. 1963) titulada *Peletería con piel humana* (1998-2013) hace de la alta costura un espectáculo desestabilizador que obliga a echar un segundo vistazo a los objetos con los que nos relacionamos día a día. Las piezas confeccionadas por Constantino son corsés, vestidos, bolsas de diseñador y otros objetos realizados con aparente piel humana. La artista plástica no elabora cualquier tipo de prenda: en estas piezas, la alta costura y las marcas de diseño vinculadas al lujo se funden con la materialidad del cuerpo humano a través de sus señas más idiosincráticas (como las tetillas y el cabello), y nos orillan a un abismo en el que nos vemos obligados a contemplar con horror el espectáculo de nuestro propio cuerpo. Las prendas resultan un comentario sobre la forma en que las mercancías ocultan la normalización de la violencia en nuestra cultura. Constantino parece formular la pregunta por el espacio que media entre la estetización de la piel de un cocodrilo, de un visón y la de la piel de un hombre o una mujer. Mi afán de compartir la obra de Constantino se origina del deseo de dimensionar y comprender algunas de las estrategias empleadas por Jonathan Swift en el cuarto viaje de Gulliver desde el contexto cultural actual en el que, aparentemente, ya pocas cosas logran asombrarnos.

El escándalo con el que algunos contemporáneos de Swift se aproximaron al viaje al país de los Houyhnhnms se puede equiparar al rechazo inicial que nos provocan piezas como las de la artista argentina. La carta de John Boyle, conde de Orrery, de 1752 delata la recepción que tuvieron los viajes de Gulliver. Orrery denunciaba la misantropía de Swift como algo intolerable y afirmaba que en particular el cuatro viaje era un verdadera afrenta para la humanidad:

> The representation which he has given us of human nature, must terrify and even debase the mind of the reader who views it [...] we are disgusted, not entertained; we are shocked, not instructed by the fable. I should therefore chuse to take no notice of his Yahoos, did I not think it necessary to assert the vindication of human nature, and thereby, in some measure, to pay my duty to the great author of our species who has created us in a very fearful and a very wonderful manner.[1]

Me interesa señalar dos aspectos de este fragmento de la carta de Orrery por la relación que éstos tienen con el tema que quiero tratar: en primer lugar, en el énfasis que Orrery pone en la repugnancia y la sorpresa provocadas por Swift en su narración como un efecto estético degradante y palpable y, en segundo lugar, la forma en que esta representación de los Yahoos minaba cierto concepto de *humanidad* que el conde de Orrery se sentía conminado a defender.[2]

La opinión de Sir Walter Scott en 1834 sobre esta sección de la obra de Swift no mostraba un cambio de actitud notorio con respecto al siglo anterior. Scott explicaba que:

> The Voyage to the Land of the Houyhnhnms, is, beyond contest, the basest and most unworthy part of the work. It holds mankind forth in a light too degrading for contemplation, and which, if admitted, would justify or palliate the worst vices, by exhibiting them as natural attributes, and rendering reformation from a state of such base depravity a task too desperate to be attempted. As no good could possibly be attained by the exhibition of so loathsome a picture of humanity , as it may even tend to great evil, by removing every motive for philanthropy, the publication has been justly considered as a stain upon the character of the ingenious author.[3]

[1] Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (Ed. Albert J. Rivero. Londres/Nueva York: Norton, 2002), p. 309.

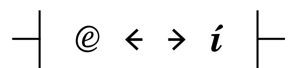
[2] [Nota de la editora: En esta opinión, el quinto conde, John (1707-1762), parece deslindarse de la amistad que tuvo su padre Charles (1674-1731), quien frecuentaba el Club de los Scriblerianos, con Swift. Ver capítulo de Ana Elena González Treviño, p. 122.]

[3] J. Swift, *op. cit.*, p. 318.

Scott subraya la naturalización de los vicios de los Yahoos como un elemento que resta valor didáctico a la sátira, pues los vicios naturales son imposibles de cambiar. De esta manera advierte algo que la crítica posterior ha debatido constantemente: ¿es la bestialidad de los Yahoos el objeto de la sátira de Swift? Si la sátira se entiende como un crítica efectuada en contra de las prácticas sociales aceptadas en pos (o no) de una transformación de dicha sociedad ¿qué sentido tendría denunciar una práctica fundada no en lo social sino en lo natural (y por tanto, en lo inalterable)? En buena medida, el debate por el significado y el sentido de esta última sección del libro de Swift se juega en la definición del objeto satirizado a través de la representación de la tierra de los Houyhnhnms.

El sentido que la lectura del cuarto viaje de Gulliver cobró a partir de la Primera Guerra Mundial da cuenta de la agudeza con la que el escritor irlandés vislumbró los terribles alcances del proyecto "civilizatorio" que apenas se estaban construyendo durante los años en los que Swift escribió su obra. Algunos de los aterradores efectos del proyecto ilustrado fueron sentidos en toda su magnitud en las primeras cuatro décadas del siglo xx en el corazón de Europa (horrores que las colonias ya habían experimentado en carne propia desde los inicios de la modernidad temprana), primero a través de la experiencia de la muerte masificada en la trinchera durante la Primera Guerra Mundial y su reedición en los horrores de la racionalidad de los campos de concentración y exterminio durante la Segunda.

El desarrollo de una nueva agenda estética para enfrentarse a una realidad circundante insospechada trajo consigo el estudio minucioso de distintos efectos artísticos. Se puede delinear un trayecto paralelo entre el desarrollo de un conjuntos de prácticas estéticas asociadas al desmantelamiento de la razón y la de algunas de las corrientes críticas que pusieron en jaque el concepto de Ilustración, civilización y progreso. Como ejemplo basta pensar en la relación (con sus marcadas diferencias) establecida entre Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer



durante las primeras décadas del siglo xx. En esto contexto me gustaría trazar ciertos puentes entre la célebre teoría del extrañamiento brechtiano y algunos de los efectos artísticos explotados por Jonathan Swift en el cuarto viaje de Gulliver ya que, a menudo, este efecto desempeña un papel fundamental en la desestabilización la moral hegemónica en su obra.

Brecht definía el extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) (también traducido como distanciamiento) como una situación en la que reconocemos los objetos, situaciones o personajes que se nos presentan pero en la que, al mismo tiempo, estos objetos nos resultan desconocidos.[4] Quizás la forma más elocuente en la que Brecht describe la intención del efecto de extrañamiento en su obra aparece en el célebre prólogo a la pieza didáctica *La excepción y la regla* (1929-1930):

> Observad con atención el comportamiento de esta gente:
> Encontradlo extraño, aunque no desconocido,
> inexplicable aunque corriente,
> incomprensible, aunque sea la regla.
> Hasta el acto más nimio, aparentemente sencillo,
> ¡observadlo con desconfianza! Investigad si es necesario,
> ¡especialmente lo habitual!
> Os lo pedimos expresamente, ¡no encontréis
> natural lo que ocurre siempre!
> Que nada se llame natural
> en esta época de confusión sangrienta,
> de desorden ordenado, de planificado capricho
> y de Humanidad deshumanizada, para que nada pueda
> considerarse inmutable.[5]

Independientemente de la agenda política brechtiana de la década de los treinta, nos interesa señalar que en el texto de 1934, "Las

[4] Bertolt Brecht, "A Short Organon for the Theatre", en Terry Eagleton y Drew Milne, eds., *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell Publishing, 2000), p. 121.

[5] B. Brecht, *La excepción y la regla* (Madrid: Alianza, 2009), p. 177.

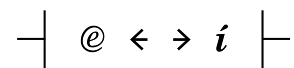
cinco dificultades para decir la verdad", Brecht teoriza sobre el valor del arte para develar lo que se oculta a primera vista y así explica de manera un poco más críptica el efecto de extrañamiento: "No se puede negar que llueve hacia abajo: numerosos poetas escriben verdades de este género [...]. Pero mirad la cosa de cerca: os daréis cuenta que no dejan de decir: no se puede impedir que llueva hacia abajo".[6] Una vez más nos enfrentamos al problema de la naturalización del estado dado de las cosas que se efectúa por medio del arte mimético. Frente a esto Brecht cita algunos ejemplos de quienes, según él, habían logrado evadir la naturalización por medio de la astucia y hace alusión a Swift quien, a decir de Brecht

> propuso en un panfleto que los niños de los pobres fueran puestos a la venta en las carnicerías para que reinara la abundancia en el país. Después de efectuar cálculos minuciosos, el célebre escritor probó que se podrían realizar economías importantes llevando la lógica hasta el fin. Swift jugaba al monstruo. Defendía con pasión absolutista algo que odiaba. Era una manera de denunciar la ignominia. Cualquiera podía encontrar una solución más sensata que la suya, o al menos más humana; sobre todo, aquellos que no habían comprendido a dónde conducía este tipo de razonamiento.[7]

Como lector agudo de Swift y otros autores, Brecht puso al centro de su programa estético al efecto de extrañamiento como una de las estrategias con capacidad de efectuar un desmontaje de los discursos imperantes. El relativismo cultural que atraviesa la narrativa en *Los viajes de Gulliver* opera en más de una ocasión sobre la base del extrañamiento para desestabilizar la lógica del sentido común sobre la cual se monta toda naturalización del estado dado de las cosas. Estos momentos de distanciamiento se pueden valer de técnicas narrativas como las que se emplean cuando se traza el

[6] B. Brecht, "Las cinco dificultades para decir la verdad", *Mientras Tanto*, núm. 77, primavera 2000, p. 55.

[7] *Ibid.*, pp. 59-60.



inventario de los objetos requisados a Gulliver en Liliput, los objetos familiares se presentan desde el punto de vista de los liliputienses, así el pañuelo de Gulliver se transforma en "one great Piece of coarse Cloth, large enough to be a Foot-Cloth for your Majesty's chief Room of State"; sus escritos en "a bundle of white thin substances, folded one over another, about the bigness of three men, tied with a strong cable, and marked with black figures"; y su peine en "a sort of engine, from the back of which were extended twenty long poles, resembling the pallisados before your majesty's court" (I, ii, p. 28).[8] Por otra parte, el efecto de magnificación de los habitantes de Brobdingnag nos confronta con la monstruosidad de un mundo poblado de piojos, liendres, manchas, barros y pecas. El efecto que la perspectiva magnificada tiene sobre las opiniones de Gulliver una vez más remite a la noción de que el extrañamiento nos empuja a cuestionar nuestras convicciones más arraigadas. Así Gulliver desmantela el erotismo ligado al cuerpo de la mujer al describir la apariencia del seno de una mujer brobdingnaguense en el momento en el que está dando pecho a un bebé:

> I must confess no Object ever disgusted me so much as the sight of her monstrous Breast, which I cannot tell what to compare with, so as to give the curious Reader an Idea of its Bulk, Shape and Colour. It stood prominent six Foot, and could not be less than sixteen in Circumference. The Nipple was about half the Bigness of my Head, and the Hew both of that and the Dug, so varied with Spots, Pimples, and Freckles, that nothing could appear more nauseous: For I had a near sight of her, she sitting down, the more conveniently to give suck, and I standing on the table. This made me reflect upon the fair Skins of our English Ladies, who appear so beautiful to us, only because they are of our own size, and their Defects not to be seen but through a Magnifying Glass; where we find by Experiment that the smoothest and whitest Skins look rough, and coarse, and ill-coloured. (II, i, p. 77)

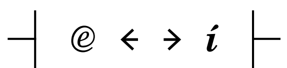
[8] J. Swift, *op. cit*.

Mediante esta perspectiva alterada del cuerpo de la mujer Gulliver experimenta una suerte de revelación sobre la belleza femenina de las damas inglesas: ni la piel más lisa y tersa aguanta el escrutinio de la lupa. Característicamente, la revelación no lleva a Gulliver a concluir que la imperfección es la marca de lo humano; por el contrario, como lo hará a lo largo de la obra, Gulliver rechaza este nuevo aprendizaje para plantarse más firmemente en su convicción sobre la belleza: la ausencia de perfección resulta más repugnante que humana. Me parece relevante señalar esta actitud que enmarca la reacción del mismo personaje ante su encuentro con los Yahoos ya que, de manera similar, este encuentro no hace más que acendrar los valores de Gulliver.

Swift aprovecha los recursos discursivos empleados por la narrativa de viaje para construir un argumento que tergiversa o subvierte las estrategias del relativismo cultural. En el famoso ensayo de Montaigne "De los caníbales", la figura autoral de los ensayos se vale de la extrañeza frente a lo otro para cuestionar los valores imperantes y así pregunta: "No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo, mas sí me sorprende que comprendamos y veamos sus faltas y seamos ciegos para reconocer las nuestras. Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto [...]".[9] Para el francés, las certezas de los caníbales, cifradas como metonimia del encuentro con lo otro, no hacen sino minar los valores que se suponen incuestionables y permitir vislumbrar los barrotes de la jaula de prejuicios morales que imperan sobre nosotros. De esta misma manera la tradición utopista se vale del extrañamiento para arrojar luz y cuestionar nuestras propias prácticas sociales a manera de espejo donde lo otro hace que salten a la vista nuestras propias carencias.

La parodia que Swift hace de la literatura de viaje (la construcción de un autor testigo; la inserción de mapas, coordenadas y otras referencias geográficas; la descripción pormenorizada de las

[9] Michel de Montaigne, "De los caníbales", en *Ensayos escogidos* (4ª ed. Vol. 9. México: UNAM, 1997), p. 127.



ciudades y de las costumbres de sus habitantes, etc.) se enmarca en este juego de relativismos culturales y explora las distintas formas en las que el personaje se enfrenta a la diferencia. Cabe precisar que, si bien el relativismo cultural siempre está de telón de fondo a lo largo de los cuatro relatos, es imposible homologar la manera en que Swift construye los relatos en términos de género literario: las tierras remotas que Gulliver encuentra a su paso se tambalean entre la sátira alegórica y la tradición utopista. Es claro que los viajes a Liliput y a Laputa se construyen a partir de proyecciones exageradas que ridiculizan la sociedad inglesa (e.g. exceso de belicosidad, culto exagerado a la ciencia, etc.) en tanto que Brobdingnag y la tierra de los Houyhnhnms operan sobre una base utopista donde la otredad señala las faltas del observante. Sin embargo, dentro de este juego de perspectivas alteradas, el lector tiene que reajustar el prisma a través del cual Gulliver va descubriendo su circunstancia y así se le somete constantemente a este extrañamiento que invita a la reflexión del lector pero ante el cual Gulliver no se altera. Así, al referirse a la reacción del rey de Brobdingnag ante la noticia de la invención de la pólvora, Gulliver admite de manera condescendiente lo siguiente:

> But, great Allowances should be given to a King who lives wholly secluded form the rest of the World, and must therefore be altogether unacquainted with the Manners and Customs that must prevail in other Nations: The want of which Knowledge will ever produce many Prejudices, and a certain Narrowness of Thinking, from which we and the politer Countries of Europe are wholly exempted. (II, vii, pp. 111-112)

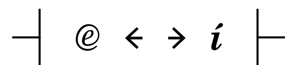
El fragmento muestra la gran sutileza de Swift para desmantelar el mito de que viajar abre la mente y cura de prejuicios, pues es Gulliver quien una y otra vez se cierra a los valores que no son los suyos; esta caracterización del personaje proporciona una clave de lectura importante para la última sección de la obra. La ausencia

de autocrítica define a Gulliver a través de los tres primeros libros, sin embargo Gulliver es capaz de renunciar a su identidad al encontrarse con el Yahoo visto a la luz del caballo híper racionalista.

Tras haber jugado con los tamaños y con las costumbres de los habitantes del resto de las naciones, Swift pone su lector en un estado de apertura hacia la diferencia. Es en este momento de indefensión narrativa, que Swift nos presenta a su ya célebre Yahoo:

> At last I beheld several animals in a field, and one or two of the same kind sitting in trees. Their shape was very singular and deformed, which a little discomposed me, so that I lay down behind a thicket to observe them better. Some of them coming forward near the place where I lay, gave me an opportunity of distinctly marking their form. Their heads and breasts were covered with a thick hair, some frizzled, and others lank; they had beards like goats, and a long ridge of hair down their backs, and the fore parts of their legs and feet; but the rest of their bodies was bare, so that I might see their skins, which were of a brown buff colour. They had no tails, nor any hair at all on their buttocks, except about the anus, which, I presume, nature had placed there to defend them as they sat on the ground, for this posture they used, as well as lying down, and often stood on their hind feet. They climbed high trees as nimbly as a squirrel, for they had strong extended claws before and behind, terminating in sharp points, and hooked. They would often spring, and bound, and leap, with prodigious agility. (IV, i, p. 189)

Swift echa mano de los juegos de percepción que ha empleado a lo largo del libro de viajes para conducirnos a la desestabilización más radical de la narración. Se vale del estilo discursivo vinculado a la descripción de los animales para mostrarnos nuevamente lo que creemos conocer. Si lo comparamos con descripciones contemporáneas de otros animales nos daremos cuenta de que Swift tenía bien identificadas las convenciones del acercamiento a una bestia desconocida (la descripción del tamaño, forma, pelaje, movimientos, etc.). Sólo para hacer patente la similitud, cito este pa-



saje de *A New Voyage and Description of the Isthmus of America* (1704) del Lionel Wafer donde se describe a los deficientes perros americanos:

> The Dogs they have are small, not well shap'd, their hair rough and stragling, like [...] Mungrels. They serve only to bark and start the Game, or by their barking give notice to the Hunters to shoot their arrows. They will run about in this manner from Morning to Night; but are such whiffling Curs, That of two or three hundred Beasts started in one Day, they shall seldom kill above two or three.[10]

Swift entrega un estilo de descripción al cual el lector está acostumbrado y lo usa para representar un criatura tan familiar como este estilo. La extrañeza radica en la unión de estos dos planos y el resultado es que le quita al lector ese piso seguro en el cual se fundan las distinciones entre seres humanos y animales que, finalmente, fincan la identidad del primero. Esta incomprensión desde la cual nos aproximamos al Yahoo obliga, como recomienda Brecht, a mirar de nuevo lo que no se había mirado antes con claridad. La descripción de los Yahoos funciona como un examen de anatomía en el que cada sección se va desdoblando y reevaluando bajo su forma más material, desprovista de toda espiritualidad. La repulsión que siente Gulliver ante estas criaturas tiene eco en el rechazo de la figura del Yahoo como la forma más abyecta de humanidad que expresaron los lectores ya citados. Al transgredir las fronteras entre lo humano y lo animal Swift ponía en crisis todo un sistema de valores que se sostenían a partir de esta diferencia radical entre una especie y otra.

Se ha dicho mucho sobre la importancia de la distinción entre hombre y animal como cimiento del proyecto civilizatorio de la Ilustración. Lo "civilizado" durante este periodo se puede leer

[10] Lionel Wafer, *A New Voyage and Description of the Isthmus of America* (Londres: James Knapton, 1704), p. 83.

como una medida que calcula hasta qué grado se logra negar la propia animalidad. Habitar la casa, cocinar, vestirse son todos elementos de civilización. También dentro de este mismo esquema es necesario distinguir radicalmente entre una especie y otra para poder sostener un tipo de vida basado en la explotación animal. Por esto Gulliver está casi obsesionado con el asunto de la ropa como marca de distinción frente a los bestiales Yahoos. En el proceso de apropiación de la cultura de los Houyhnhnms, Gulliver busca mantener su estatus de criatura racional no sólo mediante la ropa, que disfraza su verdadero cuerpo, sino también mediante el uso y la explotación de los animales (pese a que estos animales sean él mismo). Preocupado por el desgaste de los zapatos con los que llegó a la isla, Gulliver manufactura habilidosamente su propia vestimenta y explica: "I soaled my Shoes with Wood which I cut from a Tree, and fitted to the upper Leather, and when this was worn out, I supplied it with the Skins of *Yahoos* dried in the Sun. I often got Honey out of hollow Trees, which I mingled with Water, or eat with my Bread" (IV, x, p. 233). La forma en que se reporta este suceso es del todo cotidiana y desprovista de alguna carga moral o significativa para el personaje. La distinción definitiva entre una especie y otra por medio de la razón (es decir, entre caballos y seres humanos), permite hacer uso de la materialidad del cuerpo del otro para fines propios, por tanto, el uso de la piel de los Yahoos se vuelve absolutamente legítima para Gulliver en el momento en el que él se ubica del lado del espectro de la racionalidad de los caballos.

Para entender algunos de los alcances de la sátira de Swift hay que tener en cuenta la multiplicidad de discursos con los que se está dialogando, pues si bien está claro que la descripción del Yahoo se puede comparar con las que se hacían de los animales, también resulta claro que en más de un punto está parodiando las descripciones colonialistas que se hacían de algunos pueblos no europeos del mundo. Los relatos etnográficos del siglo XVIII muestran diferencias palpables entre las formas en las que se distingue a los pueblos "civilizados" de los pueblos "bárbaros". La descripción

de las naciones civilizadas, o por lo menos comprensibles desde el relato historiográfico occidental, se filtra a través de sus atavíos, sus costumbres, su historia, de manera similar al modo en que Gulliver filtra la narración sobre los pueblos que conoce a su paso. En cambio la representación de los "salvajes" siempre opera sobre una base similar a la del primer encuentro de Gulliver con el Yahoo.

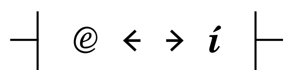
En un artículo sobre el libro en cuestión, Laura Brown rastrea los paralelismos entre la descripción que George Louis Leclerc Buffon hace de un *khoi* (hotentote), en su *Historia Natural* y la descripción de los Yahoos que la parodian: "The head covered with bristly hairs, or curled wool; the face partly hid by a long beard, and still longer hairs in the front, which surround his eyes, and make them appear sunk in the head [...] the ears, body, and limbs are covered with hair, the nails long, thick and crooked" (IV, x, 364). La imagen que Buffon fabrica enfatiza los aspectos estrictamente corporales de estas comunidades y así permite distinguirlos como entidades "subhumanas" a través de una sutil maniobra discursiva: en la omisión de cualquier referencia a lo "civilizado" (vestimenta, lenguaje, costumbres, leyes, etc.) se les asigna a estos pueblos un lugar dentro de la escala de barbarie y civilización que permite justificar moralmente la colonización y la explotación.

Desde esta perspectiva resulta una obviedad afirmar que lo que escandalizaba a los lectores de Swift no era la reducción del hombre a su condición bestial sino la reducción *del hombre europeo* a su condición bestial. De manera reiterada el discurso colonialista establecería una relación entre animalidad y pueblo colonizado. Lo que parece perturbar a los lectores ingleses sobre la representación que hace Swift de los Yahoos como espejo de Gulliver es que de pronto se hallan a sí mismos desplazados al lugar de los pueblos despreciados por un sistema de valores equiparable al suyo (el de los Houyhnhnms). La obsesión de Gulliver por preservar su vestimenta, sus costumbres culinarias, por aprender el lenguaje de los caballos, obedece a la voluntad del personaje inglés de mantener su posición de privilegio con respecto a las bestias.

Tanto el cuarto viaje como *A Modest Proposal* revelan que la legitimación del derecho a disponer del cuerpo de alguien más para beneficio propio, la explotación y la dominación de una nación sobre otra (así como de una clase sobre otra) se montaba sobre el mismo principio que el del derecho de disponer del cuerpo de otros seres vivos, en particular de los animales. En este sentido Swift lleva a cabo dos estrategias simultáneas que ubican al sujeto civilizado en un abismo. Por un lado, en varios de sus poemas, así como en *Los viajes de Gulliver*, Swift se empeña en llevar a cabo un ejercicio de desnudamiento del ser humano para reducirlo a su condición más material, es decir, su cuerpo animalizado. Por el otro, Swift nos muestra una versión dislocada del discurso de explotación de los animales en la que lo que nos parece más cotidiano, criar cabezas de ganado para nuestro consumo, explotar bestias de carga, disponer de los cadáveres de los animales para recubrir nuestra bestialidad por medio de prendas y herramientas, aparece en una versión extrañada al sustituir el cuerpo del animal por un cuerpo humano.

En su afán de ubicarse del lado del proyecto civilizador, Gulliver normaliza el uso de las pieles y los cabellos de los Yahoos para producir sofisticadas herramientas y en una escena en la que la normalización del discurso de los caballos se lleva al extremo, Gulliver parte de la isla de los Houyhnhnms en un canoa manufacturada con pieles de Yahoo. Dada la cantidad de ilustraciones que el viaje de Gulliver ha suscitado, llama la atención que esta última escena pase desapercibida por los ilustradores. Esto apunta ya sea a una normalización brutal de la figura de los Yahoos como animales o a la negación de los extremos que Swift se permite. Ahora bien, el desplazamiento del ser humano racional y civilizado hacia el polo de lo abyecto se resiste a una descodificación simple y abre más preguntas que respuestas.

Confrontando su propia imagen en el espejo, frente a la visión de sí mismo como materialidad radical, Gulliver encuentra una solución acorde a su carácter pragmático y simplista: desde su vi-



sión colonialista, el mundo se divide entre bárbaros y civilizados, la vida con los Houyhnhnms le ha mostrado que la verdadera civilización (fundada en el uso absoluto de la razón que tanto se crítica en el viaje a Laputa) radica lejos del ser humano. Por lo tanto, cualquiera que tenga un poco de sentido común aspirará a ser como los Houyhnhnms. Es imposible no advertir la burla que subyace al remedio que Gulliver ofrece. Es absurdo que un hombre trate de volverse un caballo. Frente a esta solución, los contemporáneos de Swift denunciaron el pesimismo de una obra que cerraba toda posibilidad de transformación para Gulliver dentro de un sistema regido por la escisión radical entre cuerpo y razón, animalidad y humanidad, barbarie y civilización. Sin embargo, es precisamente esta dicotomía la que Swift se encarga de desmantelar, hacer extraña y, en esa medida, susceptible de abrir los abismos de otras vías posibles. La desnaturalización de la dicotomía entre barbarie y civilización permite vaciar las formas operantes en las que pensamos y construir un vacío desde el cual se pueden empezar a pensar en otras categorías.

La utopía Ilustrada de Swift, o el mundo en orden de estaturas

Ana Elena González Treviño
Facultad de Filosofía y Letras, unam

It's always ourselves we find in the sea.
e.e. cummings

Jonathan Swift participa de la tradición utópica popularizada por la *Utopía* de Tomás Moro (1514) que podríamos describir como *ficción insular*. La isla es un *locus* suficientemente accesible y familiar como para albergar un mundo alternativo, protegido por una barrera de agua simbólica, gracias a la cual sus habitantes pueden resistirse a los principios de conducta continentales o hegemónicos, y organizar la vida social en sus propios términos.[1] Swift admiraba profundamente a Moro y a su obra sobre la *nova insula* Utopía: *Los viajes de Gulliver* (1726) son quizá su emulación más célebre. Swift redefinió la utopía enmarcándola en el formato narrativo de las aventuras del náufrago reincidente que involuntariamente acaba en varias islas, cada una con sus propias estructuras y reglas, cada una cerrada y pagada de sí misma, sin cabida para la alteridad. La pluralidad de islas sugiere ya el carácter polisémico, ambiguo y acaso irrealizable de los proyectos utópicos.[2] La isla como entidad posible sirve para anclar facetas de lo ficticio tales como lo diminuto y lo gigantesco, lo repugnante y lo deseable, lo hospitalario y lo escabroso, la promesa de riquezas y la muerte. Asimismo, permite una confluencia hipotética entre el pasado, el presente y el futuro en donde se expresan e interactúan valores encontrados y cristalizados en parábolas o viñetas que, si son cer-

[1] La ínsula Barataria gobernada por Sancho Panza en *Don Quijote* (1605, 1615) constituye otro ejemplo célebre de este tipo de fantasía.

[2] Marc Shell, *Islandology: Geography, Rhetoric, Politics* (Stanford: Stanford University Press, 2014), p. 103.

teras, se insertan en el imaginario popular de manera perdurable, incluso a través de los siglos. Tal es el caso de la obra de Swift, cuyo legado continúa dando frutos desde hace tres siglos.

En este ensayo se verá la relación entre los ideales utópicos ilustrados y los medios impresos —libros, panfletos— en el contexto de la dinámica contenciosa de los actores científicos, políticos y literarios que nutren el crisol satírico de Swift. El ingenioso deán propone la fabulación literaria, el despliegue imaginativo en vehículos impresos de géneros híbridos, como un método reformista más eficiente y poderoso que la censura regañona y la reprobación autocomplaciente, con enfoque incidental en el tópico de la estatura relativa. Adicionalmente, me interesa revelar la hermandad particular que guarda la obra de Swift con un modelo un tanto heterodoxo para la época, pero que Swift seguramente leyó y disfrutó: el cuento de los viajes de Simbad, el Marino.

Empecemos por su relación con el modelo utópico. La admiración de Swift por Tomás Moro era tal que expresó un gran odio hacia el tirano que lo mandó ejecutar. En un panfleto titulado "Concerning that Universal Hatred which Prevails against the Clergy", afirma lo siguiente: "Among all the princes who ever reigned in the world, there was never so infernal a beast as Henry VIII in every vice of the most odious kind, without any one appearance of virtue. […] He cut off the head of Thomas More, a person of the greatest virtue this kingdom ever produced".[3]

Este vívido ejemplo resulta casi emblemático para Swift en tanto que refleja la irracionalidad aunada al poder, que resulta desastrosa para consejeros, asesores y proyectistas.

En el tercer libro de *Los viajes de Gulliver*, Moro aparece en un diálogo entre varios personajes célebres del pasado, entre los que se cuentan también Sócrates y Catón (III, vii). Más aún, en la edi-

[3] John Traugott, "A Voyage to Nowhere with Thomas More and Jonathan Swift: 'Utopia' and 'The Voyage to the Houyhnhnms' ", *The Sewanee Review*, vol. 69, núm. 4, octubre-diciembre, 1961, p. 534.

ción de 1735, Lemuel Gulliver alude directamente a la *Utopía* en la carta preliminar dirigida a su supuesto primo, a quien le explica que los Yahoos, es decir, las lamentables criaturas humanas, han osado sugerir que su libro es mera ficción, y que sus Houyhnhnms y Yahoos son tan reales como los habitantes de la isla Utopía.[4]

No existe un consenso crítico acerca de si *Los viajes de Gulliver* son una verdadera utopía, o si son una distopía, una anti-utopía o si nada más a veces adoptan un modo discursivo utópico.[5] En particular, en el cuarto viaje, en el mundo de los virtuosos Houyhnhnms se retrata una idealización de la racionalidad que pudiera resultar deseable desde cierta perspectiva y así perfilarse como utópica, si bien esta suposición acaba por desecharse.[6] El derrumbamiento y menoscabo de cada nueva propuesta es lo que en última instancia pudiera definir el pensamiento utópico swifteano, como se verá.

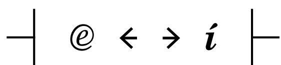
El deseo de cambio social y la visión de una realidad alternativa expresada a través del lenguaje son motores fundamentales para la invención de una utopía literaria. Steven Hutchinson, en su clasificación de las utopías, subraya su naturaleza irremediablemente imaginaria y sostiene que tanto las eutopías como las distopías son por igual *tipos* de utopía con meras diferencias de grado, según predomine lo bueno o lo malo, lo deseable o lo indeseable. Empero, se utilizan los mismos procesos imaginativos para crearlas, y se ejercen los mismos procesos interpretativos para comprenderlas. Universos satíricos tales como los creados por Swift son espejos deformantes que reflejan aspiraciones éticas por oposición a través de la ironía.[7] Podría afirmarse que las utopías son más optimistas o

[4] Chlöe Houston, "Utopia, Dystopia or Anti-utopia? *Gulliver's Travels* and the Utopian Mode of Discourse", *Utopian Studies*, vol. 18, núm. 3, Irish Utopian, 2007, p. 425.

[5] *Ibid.*, p. 427.

[6] Chambers *apud* J. Traugott, *op. cit.*, p. 535.

[7] Steven Hutchinson, "Mapping Utopias", *Modern Philology*, vol. 85, núm 2, noviembre 1987. University of Chicago Press, p. 179.



progresivas si se ocupan de señalar aspectos prácticos de la convivencia como propuestas de mejora, pero del mismo modo, resaltar defectos a través de la sátira alimenta el anhelo de transformación y superación.

Es un hecho irrefutable que Swift tenía intenciones reformistas, si bien, ateniéndose de alguna manera al consejo de Moro, no las expresó nunca de modo directo, sino siempre a través de un filtro de fabulación histriónica y satírica. En agosto de 1725, en una carta a su amigo Charles Ford, escribió: "I have finished my Travells, and am now transcribing them; they are admirable Things, and will wonderfully mend the World".[8] En concreto, Swift escribía para corregir al mundo. Para cuando escribe *Los viajes*, ya llevaba una trayectoria importante con sus afanes reformadores a través de otros medios impresos.

La vocación utópica de Swift empezó a moldearse por lo menos desde que trabajaba como secretario de Sir William Temple, político y escritor que en 1690 publicó un ensayo titulado "Of Ancient and Modern Learning". A finales del siglo XVII en Francia, se desató la llamada disputa entre antiguos y modernos, en la cual se debatía si el conocimiento de los antiguos era suficiente y superior al que se pudiera generar en la modernidad, o si por el contrario, la ciencia y el paradigma racionalista permitían que la modernidad llegara mucho más lejos que los antiguos. Temple se pronunció a favor de los antiguos, y no tardó en recibir una poderosa refutación de Richard Bentley, un erudito brillante pero poco simpático que sentaría las bases de la filología moderna. Uno de los argumentos de Temple era que si los modernos habían tenido ciertos logros era gracias a que estaban parados sobre los hombros de los gigantes de la Antigüedad, pero no por ello dejaban de ser simples enanos.

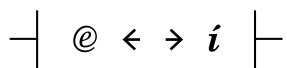
[8] Nicole Pohl, "Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment", en Gregory Claeys, ed., *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), p. 66.

> If we are dwarfs, we are still so, though we stand upon a giant's shoulders; and even so placed, yet we see less than he, if we are naturally shorter sighted, or if we do not look as much about us, or if we are dazzled with the height, which often happens from weakness either of heart or brain. [...] In the growth and stature of souls, [...] though there are or have been sometimes dwarfs and sometimes giants in the world, yet it does not follow that there must be such in every age, nor in every country: this we can no more conclude, than that there never have been any, because there are none now, at least in the compass of our present knowledge or enquiry.[9]

Este argumento había sido un lugar común en distintos ámbitos de la época, pero Temple lo utiliza para abrir un espacio para lo desconocido, tanto del pasado como del futuro, y para relativizar el conocimiento contemporáneo que le parecía jactancioso y soberbio.[10] La metáfora de los enanos y los gigantes bien pudo ser una de las fuentes de inspiración de Swift para *Los viajes* y conviene no subestimar su impacto. Establece una relación de disparidad evidente entre la grandiosa Antigüedad y la modernidad miope, pero también de una especie de parasitismo irreverente que busca el engrandecimiento propio a costa de otro. En la era de la medición, resultaba irresistible *medir* la propia estatura simbólica para compararla con la de los predecesores y contemporáneos. Más adelante se retomará esta imagen; por ahora, baste decir que Swift a su vez, incursionó en la disputa para responder a Bentley en una breve pero muy célebre sátira titulada *The Battle of the Books*, o la batalla entre los libros antiguos y modernos, que se publicó

[9] William Temple (Sir), *The Works of Sir William Temple*, *Bart* (Londres: F. C. and J. Rivington, 1814), p. 462.

[10] La frase "estar parado sobre hombros de gigantes", aunque existe por lo menos desde la Edad Media, se volvió famosa porque la usó Isaac Newton (1643-1727) en una carta fechada el 5 de febrero de 1676 y dirigida a su rival científico, Robert Hooke (1635-1703). La acerba rivalidad entre estos dos personajes quizás haya inspirado en Swift las batallas absurdas de los liliputienses y las disquisiciones irrelevantes de la academia de Lagado.



en 1704 junto con otros ensayos satíricos bajo el título de *A Tale of a Tub* (*El cuento de un barril*). Este tipo de fantasía prefigura también el imaginario de *Los viajes de Gulliver*, pues consiste en que los libros cobran vida en forma de pequeñas personas que se enfrascan en una lucha por la primacía epistemológica por estar convencidas de su propia grandeza.

A Tale of a Tub , obra que también está escrita con intenciones utópicas dado que su misión es "the universal improvement of mankind", es un texto por demás singular y hasta cierto punto inclasificable, en donde la trama central, una sátira alegórica acerca de las diferencias entre anglicanismo, catolicismo y calvinismo, se ve interrumpida una y otra vez por abundantes digresiones para explorar distintas facetas de la estulticia humana. Una de ellas, al modo de Erasmo —que es, con Moro, otro de los maestros humanistas de Swift— en su *Elogio de la locura* (1511), es justamente acerca de la locura, "A Digression on Madness", donde se ridiculizan los afanes de la nueva filosofía, es decir, la filosofía de la modernidad.

El digresor explica que, si hacemos un recuento de las grandes cosas que se han hecho en el mundo tales como la conquista de territorios, la fundación de nuevos imperios, la creación de nuevos proyectos filosóficos y la propagación de nuevas religiones, todas ellas proceden de un desequilibrio de la mente causado por ciertos vapores, cuyo exceso o carencia rompe el estado de serenidad que debería prevalecer en el ser humano, con trágicas consecuencias. La principal es que quienes sufren este padecimiento sienten el impulso de someter a multitudes enteras a su dominio, sus creencias o sus visiones. Cuando el capricho en turno se impone a la razón, la mente destierra al sentido común a patadas. Ridiculiza la idea ¿utópica? de crear una "monarquía universal" o la búsqueda alquímica de hombres como Paracelso que pretendían hacer perfume a base de excrementos humanos.[11] A la *Royal Society*,

[11] Se sugiere que en este caso es a Newton a quien critica Swift por la alquimia que practicaba en secreto, no porque lo supiera de hecho, dado que esto se supo si-

creada a finales del siglo precedente, Swift la representa como la *Academy of Modern Bedlam,* es decir, como la Academia del Manicomio Moderno, y al cartesianismo, como las creencias de una oscura secta. En pocas palabras, para Swift la modernidad es una religión de locos.[12]

Este fascinante pasaje incluye también una reflexión autorreferencial en la que se discurre acerca de la fabulación como estrategia retórica y la sátira como el arte de exponer debilidades. La distorsión artificial de la ficción está encaminada a saciar la necesidad humana de variedad y artificio por medio de la imaginación, como un mal necesario que sería sin embargo redundante en un mundo ideal:

> 'Tis manifest, what mighty Advantages Fiction has over Truth; […] because Imagination can build nobler Scenes, and produce more wonderful Revolutions than Fortune or Nature will be at Expense to furnish. Nor is Mankind so much to blame in his Choice, thus determining him, if we consider that the Debate merely lies between Things past, and Things conceived; and so the Question is only this: Whether Things that have place in the Imagination, may not as properly be said to Exist, as those that are seated in the Memory […] How fading and insipid do all objects accost us

glos después, sino porque tenía claro que quienes profesaban el método científico sostenían a menudo ideas y prácticas irracionales. Frank T. Boyle, *Swift as Nemesis: Modernity and Its Satirist* (Standford: Stanford University Press, 2000), p. 144.

[12] La palabra "modernismo" en un principio era totalmente peyorativa. El Dr. Samuel Johnson en su *Dictionary of the English Language* (1755) sostiene que es un neologismo inventado precisamente por Jonathan Swift, y cita una carta dirigida a Pope y fechada en Dublín el 23 de julio de 1737 como el primer uso del que se tenga registro: "I wish you would give orders against the corruption of English by those scribblers who send us over their trash in prose and verse, with abominable curtailments and quaint modernisms" (Harold Williams, ed., *The Correspondence of Jonathan Swift*. Oxford: Clarendon Press, 1965, pp. 58-59). Para Swift urgía un mecanismo que estabilizara la lengua, tal como el diccionario de Johnson. Véase Matei Calinescu, "Literary and Other Modernisms", en Tim Middleton, ed., *Modernism: 1971-1984* (Nueva York: SUNY, 2003), p. 200.

> that are not conveyed in the vehicle of Delusion! How shrunk is everything as it appears in the Glass of Nature! So that, if it were not for the Assistance of Artificial Mediums, false Lights, refracted Angles, Varnish, and Tinsel; there would be a mighty Level in the Felicity and Enjoyments of Mortal Men. If this were seriously considered by the World, […] Men would no longer reckon among their high Points of Wisdom, the Art of exposing weak Sides, and publishing Infirmities; an employment in my Opinion, neither better nor worse than that of Unmasking, which I think, has never been allowed fair Usage, either in the World or Play-House.[13]

En ese contexto, la credulidad es una virtud muy superior a la curiosidad, cualidad exaltada por la modernidad, soberbia y presuntuosa según Swift.[14] La sátira, paradójicamente, desenmascara por medio de una máscara que, lejos de disimular, ostenta su artificio; de hecho, sólo funciona cuando se acepta la distorsión que propone, a pesar de (o gracias a) su evidente "falsedad". Su esfera de acción es el mundo, o el teatro, que viene siendo lo mismo, con sus luces, oropeles y barnices. La verdad llana tiene un alcance mucho más limitado que la fabulación; el trato injusto que se le ha dado a las creaciones de la imaginación se deriva de una renuencia a aceptar el carácter inevitablemente histriónico de cualquier "realidad".[15]

[13] Jonathan Swift, *Gulliver's Travels & Selected Writings in Prose and Verse* (Ed. John Hayward. Londres: Nonesuch Press, 1990), p. 335.

[14] La credulidad es el concepto que está en la raíz del nombre de Gulliver, *the gullible one*, el crédulo. Si bien en *Los viajes…* Swift pone en tela de juicio la aceptación acrítica que se daba a los relatos de viaje, no por ello deja de recurrir a métodos de fabulación que funcionan solo si se les da una cierta credibilidad temporal. Se trata aquí de una credulidad que podríamos llamar artística, afín a lo que Coleridge describiría un siglo después como la suspensión voluntaria de la incredulidad, *the willing suspensión of disbelief*. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria: Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (Londres: Leavitt, Lord & Co., [1817] 1834), p. 174.

[15] Esta idea se retomará más adelante para explicar la relación de *Los viajes…* con la literatura fantástica.

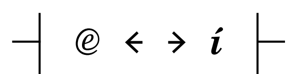
Durante un tiempo, el panfleto anónimo se convertiría en el medio preferido por Swift para transmitir mensajes reformistas o utópicos. El anonimato constituía una estrategia para expresar casi cualquier idea sin represalias ni consecuencias jurídicas ante la severidad de la censura, al tiempo que le permitía adoptar una multiplicidad voces. Cual patriótico Proteo, Swift estaba dispuesto a utilizar la máscara necesaria para provocar el cambio deseado. Las *Drapier's Letters* (1724-1725) lo convirtieron en héroe popular: los periódicos lo apodaron el patriota de Hibernia, y nada más se salvó de la denuncia por la solidaridad y lealtad de sus muchos lectores. Después de este rotundo éxito, se le adjudicaron a Swift muchísimas publicaciones que ni siquiera eran suyas, pues había abierto camino a una expresión oblicua pero eficaz de los deseos reformistas y libertarios, que podían, con suerte, surtir efecto real en las políticas públicas.[16] Así, el humilde panfleto, si bien no serviría para erigir ningún monumento literario a la manera del que habían anhelado autores como Spenser o Milton, tuvo repercusiones reales en la vida de muchas personas.[17] En el contexto de la imprenta ilustrada, muchos pusieron la literatura al servicio de las causas sociales de un modo que dignifica la idea habitualmente despectiva de lo panfletario.

Como deán de la catedral de San Patricio, Swift vivía principalmente en Dublín, pero de vez en cuando iba a Londres y se mantenía en contacto con su círculo intelectual. Hacia 1712 se fundó la tertulia conocida como el Club Scribleriano o *Scriblerus Club*, del que formaban parte, entre otros, Alexander Pope, John Gay, John Arbuthnot y Thomas Parnell.[18] Se dedicaron a publicar sátiras acerca de los abusos de la gente que se daba aires de letrada

[16] Joseph McMinn, *Jonathan Swift: A Literary Life* (Londres: MacMillan, 1991), p. 118.

[17] De hecho, en el último cuarto del siglo XVIII hubo otra guerra de panfletos que culminó nada menos que con la independencia de las trece colonias británicas de América del Norte.

[18] Ancestro de Charles Stuart Parnell, el patriota irlandés.



sin serlo, en las memorias de un tal Martinus Scriblerus, nombre colectivo del grupo, aunque tendió a asociarse más con Arbuthnot y Pope. Se sabe que varias ideas importantes para *Los viajes*, en particular las partes escritas por Arbuthnot, salieron de las memorias de *Scriblerus*.[19]

Otro miembro del club fue Charles Boyle, el cuarto conde de

Orrery (1674-1731), quien, como otros nobles letrados de la época, tradujo una obra a todas luces clásica, las *Epístolas* de Falaris. De buena fe, Sir William Temple celebra la traducción y cita dichas epístolas en su ensayo sobre los antiguos y los modernos, pero Bentley y sus cofrades, en particular William Wotton, no tardaron en denunciarlas como una falsificación, enconando la disputa. Swift puso en evidencia la trivialidad del asunto en *The Battle of the Books* para defender a Temple y a Orrery.

Orrery también fue mecenas de la ciencia y en 1704 mandó hacer un planetario de mesa al célebre fabricante de instrumentos, John Rowley, quien siguió el modelo de los relojeros George Graham y Thomas Tompion, para obsequiar a su hijo.[20] Desde entonces se le dio al hermoso aparato el nombre de *orrery* en Inglaterra, mismo que conserva hasta la fecha.[21] La corrección de los erro-

[19] John Arbuthnot (1667-1735) fue médico, polímata y escritor satírico escocés que muchos consideran el alma del Club Scribleriano, no sólo porque las reuniones tenían lugar en su domicilio. En particular guarda excepcional afinidad con Swift; ambos escondían su nombre literario detrás de heterónimos o nombres fingidos con personalidad propia. La diferencia importante es que Arbuthnot logró ocultarse con más destreza y pertinacia, pues hasta la fecha hay muchas lagunas en cuanto a su obra. Constituye un personaje sin duda fascinante para la investigación.

[20] John Boyle, quien más adelante se convertiría en el quinto conde de Orrery (1707-1762), escribió una dura crítica de Swift cinco años después de la muerte de éste, en 1752: *Remarks on the Life and Writings of Jonathan Swift*. Ver artículo de Gabriela Villanueva Noriega en este mismo volumen.

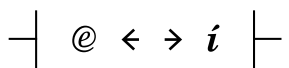
[21] El objeto quedó inmortalizado también en un célebre cuadro de Joseph Wright, conde de Derby, pintado en 1766 y titulado *Filósofo dando una cátedra sobre el planetario (orrery) con una lámpara en el lugar del sol.*

res del pasado a través de la representación moderna del sistema solar en un aparato como éste, de tanta belleza y precisión, evoca con claridad la visión utópica ilustrada de control, orden y belleza sobre varios orbes o *mundos* reducidos a un mecanismo de relojería, complejo, sí, pero alcanzable. Sugiere que la sociedad misma podría funcionar con armonía análoga si tan solo se permitiera acatar los designios de un relojero maestro. Tener un pequeño sol rodeado de planetas aún más pequeños, reducir el universo a la escala humana, verlo girar y funcionar, posibilita la fantasía de empequeñecer el mundo a voluntad, al tiempo que propicia un cierto delirio de grandeza acerca del propio poder.

El asombro ante el nuevo modelo del sistema solar databa de tiempos de Galileo (1564-1642), quien descubrió cuatro lunas de Júpiter y los anillos de Saturno, pero vivió un nuevo auge cuando se popularizó la astronomía a través de instrumentos como el telescopio reflejante inventado por Isaac Newton, el telescopio cenital de Robert Hooke y los cálculos para el cometa de Edmond Halley.[22] La mirada ilustrada se posó en el cielo nocturno, pero el método científico pronto se perfiló como un campo de contienda para las personalidades individuales que a menudo preferían suprimirse unas a otras, que colaborar en aras del conocimiento. La imagen del *orrery* nos sirve de contraste para explicar de qué manera Swift se muestra escéptico de tan noble (pero, en su opinión, miope) pretensión.[23]

[22] Hacia 1668 Newton inventó un telescopio en el cual usaba espejos pulidos en lugar de lentes para mejorar la imagen de los astros observados, por lo que se le conoce como telescopio reflejante, catóptrico o newtoniano. Por otra parte, después del Gran Incendio de Londres en 1666, se mandó construir un monumento diseñado por Robert Hooke, que además de columna conmemorativa, servía como telescopio cenital completado en 1677; hasta hoy se puede visitar en el centro de Londres. En 1705 Edmond Halley publicó *Synopsis of the Astronomy of the Comets*, donde explica las órbitas y ciclos de los cometas, en particular el de 1682 que después llevó su nombre.

[23] Resulta por demás irónico que en el libro III de *Los viajes*, los astrónomos de Laputa describen las dos lunas de Marte. La descripción, paródica en el texto,



Se tiene constancia de que Swift ya había escrito *Los viajes* en 1725, en un momento de gran optimismo en su vida debido al éxito de las *Drapier's Letters*, pero la publicación de su obra más célebre sería por demás azarosa y accidentada.[24] En septiembre de ese año le escribió a su amigo, el poeta y traductor Alexander Pope para contarle que había concluido la redacción y que ahora sólo le faltaba conseguir a un impresor suficientemente valiente para publicarlos, pues corría el riesgo no sólo de ser censurado, sino también encarcelado.[25]

El 6 de marzo de 1726, el patriota de Hibernia, como los periódicos irlandeses habían apodado a Swift, viajó de Dublín a la capital inglesa. Habiendo dejado el original en casa, llevaba una copia manuscrita de *Los viajes* con la intención de tomar por sorpresa a todo Londres. Sin que éstos supieran exactamente en qué se estaban metiendo, junto con sus amigos Alexander Pope y John Gay, Swift urdió un elaborado plan para publicar el libro, y nuevamente echó mano de la técnica de la *persona* o máscara literaria para hacer una transacción en el mundo real, ya no en un panfleto, sino en un volumen de extensión considerable. Se tomó toda clase de molestias: escribió una carta en donde explicaba el supuesto origen del manuscrito y luego le pidió a John Gay que la copiara con su letra. Inventó a un tal Richard Sympson, quien se presentaba en la carta como primo de un capitán de barco retirado, un tal Lemuel Gulliver, y ofrecía una muestra de sus *Viajes* al editor Benjamin Motte para su publicación inmediata. La carta rezaba así:

---

resultó ser cierta en la realidad. En 1877, 151 años después de la publicación de *Los viajes*, Asaph Hall (1829-1907) descubrió estas lunas.

[24] J. McMinn, *op. cit.*, p. 117.

[25] Había antecedentes que lo alertaban del peligro: a la autora Delarivier Manley (c. 1670-1724) la habían encarcelado por la publicación de su obra, también utópica, la novela en clave (*roman à clef*) *Secret Memoirs… from the New Atalantis* en 1709.

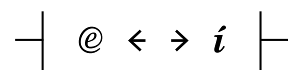
> My cousin Mr Lemuel Gulliver entrusted me some Years ago with a Copy of his Travels, whereof that which I here send you is about a fourth part, for I shortned them very much as you will find in my Preface to the Reader. I have shewn them to several persons of great Judgement and Distinction, who are confident they will sell very well. And although some parts of this and the following Volumes may be thought in one or two places to be a little Satyrical, yet it is agreed they will give no offence, but in that you must Judge for yourself, and take the Advice of your Friends, and if they or you be of another opinion, you may let me know it when you return these Papers, which I expect shall be in three Days at furthest.[26]

El supuesto primo pide un adelanto de 200 libras, parte de las cuales, dice, serán un donativo para un hogar de marineros retirados (otra vez, el impulso altruista de Swift, aunque ficticio). El librero Benjamin Motte —que también publicara los *Principia Matematica* de Newton— aceptó la publicación. Para el 15 de agosto, el artilugio había cumplido su función y Swift regresó a Dublín.

El 28 de octubre de 1726 Motte publicó *Travels into Several Remote Nations of the World*, título original de la obra que conocemos como *Los viajes de Gulliver*, en dos tomos en octavo, a 8 chelines y 6 peniques por los dos. Para noviembre, Swift empezó a recibir cartas de felicitación de los *scriblerianos*. El doctor Arbuthnot vaticinó que *Los viajes* se volverían tan populares como *The Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan. Pope le dijo que no se preocupara, que la obra disfrazaba muy bien los blancos de sus ataques. La respuesta más entusiasta fue la de Gay, quien escribió:

> About ten days ago a Book was publish'd here of the Travels of one Gulliver, which hath been the conversation of the whole Town ever since: The whole impression sold in a week, and nothing is more diverting than to hear the different opinions people give of it, though all agree in liking it extremely. 'Tis generally said that you

[26] J. McMinn, *op. cit.*, p. 119.



> are the Author, but I am told the bookseller declares he knows not from what hand it came. From the highest to the lowest it is universally read, from the Cabinet council to the Nursery.[27]

Aunque sin duda las noticias alegraron a Swift, pronto se dio cuenta de que el editor había hecho numerosas alteraciones al

texto, cosa que lo enfureció. Su pequeño mundo, o conjunto de mundos, había sido profanado por designios mezquinos.[28] Como Swift legalmente no tenía derecho a intervenir en las primeras tres ediciones del libro,[29] muy pronto pasaron a una especie de dominio público internacional. Dos periódicos empezaron a publicar la obra en forma seriada; circularon resúmenes y guías o claves, *keys*, para entenderla; se tradujo al francés, al holandés y al alemán casi de inmediato, pero con toda clase de alteraciones y adaptaciones.[30] El artilugio del anonimato en esta ocasión no funcionó como Swift esperaba; lo único que pudo hacer es sacar una versión más cuidada en Dublín. El librero John Hyde la publicó en un formato más pequeño de duodécimo, y es la que sirvió de base para la edición de 1735, que es la más autorizada.[31]

Resulta significativo que la tecnología de la imprenta haya funcionado de modos tan distintos según el tipo de producto. Para tal fin, conviene reparar un poco en el frontispicio del libro y los mapas de las islas. Del lado derecho se aprecia el título del libro, el

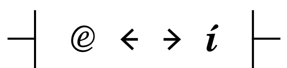
[27] *Ibid.*, p. 124.

[28] En una carta a Pope fechada el 17 de noviembre de 1726, se queja así: "Let me add, that if I were Gulliver's friend, I would desire all my acquaintance to give out that his copy was basely mangled, and abused, and added to, and blotted out by the printer; for so to me it seems, in the second volume particularly" (H. Williams, *op. cit.*, p. xx).

[29] J. McMinn, *op. cit.*, p. 125.

[30] Hermann J. Real, *The Reception of Jonathan Swift in Europe* (Londres: Thoemmes Continuum, 2005), p. 5-16.

[31] Paddy Bullard y James McLaverty, eds., *Jonathan Swift and the Eighteenth-Century Book* (Cambridge Cambridge University Press, 2013), pp. 14, 16.



autor y sus credenciales: *Travels into Several Remote Nations of the World in Four Parts* by Lemuel Gulliver, *first a surgeon then a captain of several ships*. El espacio dedicado al nombre del autor está ocupado por el nombre del narrador, Lemuel Gulliver; en ningún lado figura el nombre de Jonathan Swift. Del lado izquierdo aparece el retrato de éste en un grabado, y en el marco ovalado se lee: Captain *Lemuel Gulliver of Redriff. Aetat suae 57*, es decir, que tenía 57 años, más o menos la edad que tenía Swift cuando compuso el libro. En esta época la figura del autor todavía gozaba de cierta inestabilidad que Swift había sabido aprovechar, pero que con la publicación de este libro iba a experimentar también sus desventajas porque cuando se presentó con Benjamin Motte a cobrar regalías hubo muchas complicaciones que son fáciles de imaginar dada la ambigüedad autoral con que eligió sacarla a la luz.

La inclusión del retrato del supuesto autor subvierte el contenido del libro porque, como se sabe, Gulliver termina loco, recluido en un establo, añorando la compañía de los *Houynhnhms*. ¿El retrato se hizo después de que el narrador enloqueciera? ¿De qué manera se modifica el significado de la obra en caso afirmativo o negativo? El hecho es que la obra se había publicado como *no ficción*, con un retrato y un frontispicio típicos de este género, aun cuando la lectura de la misma arrojara una sombra de duda sobre su coherencia epistemológica. Según la clasificación de Percy Adams, corresponde al género de *travel liars*, es decir, los viajeros mentirosos que relatan viajes ficticios, como si fueran reales, jugando con la credibilidad que despertaba el libro impreso y que cobraron gran vigencia en el siglo XVIII.[32]

Igual que la *Utopía* de Moro, *Los viajes* también incluyen mapas de las islas de cada viaje, refuerzos de verosimilitud adicionales dentro de los convencionalismos librescos. Liliput y Blefuscu (según ciertas lecturas, Inglaterra y Francia); Brobdingnag —en Nor-

[32] Mark J. P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation* (Nueva York/Londres: Routledge, 2012), p. 78.

teamérica, al norte de la Nueva Albión— Laputa, la isla voladora del terrible nombre, flotando encima de Balnibarbi. Los mapas los había hecho el cartógrafo Hermann Moll, de origen holandés o alemán, que también había hecho unas cartas de navegación para *Robinson Crusoe*, así como un famoso mapa de "las Indias Occidentales, México y Nueva España" (1732) con las rutas de la flota española para el transporte de plata, las corrientes marítimas, y mucha información relevante para la piratería. A este mapa se le conoce como el mapa del tesoro —y ciertamente la promesa de opulencia constituye también una variante utópica que fantasea sobre un lugar de abundancia inagotable. Moll hizo también un afamado mapa que representa a California como isla, el *Codfish Map* (1720), en donde se señalan los sitios más favorables para la pesca del bacalao, otro tipo de riqueza. Al tiempo que juegan con estas expectativas, las islas de Swift desmienten una y otra vez el anhelo de hallar fortuna en tierras lejanas, pues en ellas Gulliver sólo encuentra nuevas pruebas de la ineludible iniquidad humana.

Los viajes de Gulliver se leen también como una parodia de *Robinson Crusoe*, obra publicada en 1719 y también exitosísima. Para Swift, *Crusoe* representaba un género de escritura novedoso y "moderno" en el mal sentido. Veía este tipo de texto con muy malos ojos, pues lo asociaba con la despreciable escritura a destajo que se pagaba por volumen, conocida como de *Grub Street*, en alusión a la calle donde vivían y trabajaban muchos escritores de pacotilla. Como ya se explicó, Swift consideraba una práctica mucho más digna la de seguir los modelos literarios de la Antigüedad grecolatina para la estructura, los temas, etcétera. Aunque él mismo no necesariamente hubiera leído *Robinson Crusoe*, ciertamente habría sabido de su existencia. Con arrogancia característica, Swift se jactaba de no conocer a Defoe, ni mucho menos haberlo leído. De hecho, no le habría gustado mucho la idea de que sus *Viajes* se compararan con *Robinson Crusoe*. Y sin embargo, *Robinson* parece estar presente a todo lo largo de *Los viajes de Gulliver*.

Tanto Gulliver como Robinson son hombres de su tiempo, burgueses de clase media, prácticos, que interpretan el mundo contando, midiendo, experimentando y dominando. La diferencia es que Defoe se toma las cosas en serio y Swift, no. Hay quien ha dicho que para Swift *Robinson* encarnaba los vicios literarios de los tiempos, y que escribió sus *Viajes* como respuesta y como protesta. *Robinson Crusoe* había tenido muchísimo éxito en el mercado de libros, pero para Swift, Defoe era un intratable desde el punto de vista religioso y político (porque Defoe era un disidente presbiteriano), y también artístico. A pesar de todo, se cree que tuvieron cierta cercanía laboral en un momento dado, y en una ocasión Swift se refirió a Defoe con aparente indiferencia como "el tipo que estuvo en la picota, cuyo nombre se me escapa" ["the Fellow that was pilloried, I have forgot his Name"].[33]

En la era de los descubrimientos y las aventuras, de una expansión comercial sin precedentes, cuando la cultura europea se comparaba con otras culturas, el relato de viajes reflejaba los alardes y los anhelos del momento; aunque se presentara como realista, podía ser tanto moralista como fantástico. Swift ridiculiza las pretensiones europeas, aunque sin idealizar el primitivismo de las tierras visitadas, como harían otros más adelante. El libro de *Los viajes* no es una novela propiamente dicha, en parte porque, más que un personaje, Gulliver es una máscara, una *persona* instrumental, supeditada al diseño satírico de Swift. Esto se debe a que Swift también estaba haciendo una sátira justamente de la forma literaria moderna y los métodos de producción de conocimiento a través de los textos impresos. Swift desconfía de la modernidad y se mofa de sus pretensiones, incluso literarias. Es una parodia de las narrativas de descubrimiento (*discovery narratives*) que delimitan una

[33] J. Swift, "Letter from a Member of the House of Commons in Ireland, to a Member of the House of Commons in England, concerning the Sacramental Test, Written in the Year 1708", en John Hawkesworth, ed., *Works, Dean of St. Patrick's. Dublin* (Londres: Bathhurst, 1755), p. 120.

geografía del saber que pretende separar lo verdadero de lo falso, lo humano de lo monstruoso.

Se trata de un texto híbrido, lleno de alusiones e imitaciones de distintos géneros. Mezcla la polémica política con la fantasía, la sátira con el romance, la filosofía con la historia. Hace notar su propia dimensión ficticia a través de los convencionalismos de

la literatura de viajes. Al tiempo que constituye una sátira de dicha literatura, posibilita preocupaciones más vastas y profundas, visiones satíricas más expansivas y trascendentes que sugieren horizontes utópicos. Ataca los modelos intelectuales y culturales que estaban surgiendo; se burla de los modelos de pensamiento y de conducta imperantes, y acaba por rechazarlos.[34] La frustración que procede del descubrimiento de la futilidad de toda ambición de cambio o mejora social se deriva de la conciencia que tenía Swift de que ya era demasiado tarde como para desafiar a la modernidad, porque así ya era el mundo: ya estaba arruinado irremediablemente.[35]

Esto se puede apreciar de varias maneras a todo lo largo de la obra, en parodias cada vez menos sutiles de las dinámicas históricas del pasado que se seguían reproduciendo y que se tomaban por verdades: Gulliver en Liliput se siente tan grandioso como los europeos llegando a lo que bautizarían como América. Empero, es en el libro IV donde se lleva al extremo: su amo caballo o Houyhnhnm es tan etnocéntrico y está tan convencido de su propio señorío como cualquier colonizador. Su descripción de los Yahoos y el autorreconocimiento de Gulliver como uno de ellos, como uno de los salvajes, distinto radicalmente de los caballos que son sus superiores, se han leído como el colapso de la idea del colonizador y las víctimas de la colonización. La descripción que hace de

[34] Matthew Williams, "Great Anarch's Ancient Reign Restor'd", en *Menippean Satire and the Politics of Knowledge in the British Enlightenment* (Nueva York: s. e., 2008), p. 185.

[35] *Ibid.*, p. 187.

Gulliver su amo caballo, enlistando las partes de su cuerpo y señalando su inferioridad inherente, es un eco del discurso racista de los colonizadores, que desprecian sistemáticamente todo lo que no se les parezca: "He then began to find fault with other Parts of my Body: the Flatness of my Face, the Prominence of my Nose, mine Eyes placed directly in front, so that I could not look on either side without turning my head".[36] Los Yahoos representan una otredad genérica referida a los seres nativos del Nuevo Mundo, pero también a los irlandeses con respecto a los ingleses en el mundo de Swift, quienes, como cualquier salvaje, desde la perspectiva "civilizada" se ubican en los límites de lo humano. Son a la vez otros y *nosotros*, en un desplante de maestría swifteana, como auto-alienación, una identificación con lo bestial que Gulliver no alcanza a superar, como tampoco lo supera el discurso de la superioridad de mundos (primer mundo, tercer mundo) en la actualidad.

Esta visión pesimista cuestiona de manera directa la petulancia de los relatos de viajes, en parte gracias a que se permite jugar también con el modelo un tanto heterodoxo del viaje fantástico, vigente también en la época y hasta cierto punto exento del escrutinio moral por poseer un estatuto de ficción más univalente, además de ser literatura popular de autoría doblemente ajena por ser oriental y anónima. El viaje fantástico propone mundos tan extraños que desafía no sólo al paradigma racionalista, sino también a la ilusión de control evocada por los mecanismos de relojería. En estos viajes las reglas cambian de manera abrupta y son a cuál más extravagante. Para sobrevivir, el viajero debe adaptarse a escenarios desconocidos y extremos en rápida sucesión, pues enfrenta otredades naturales, animales y humanas que lo superan en fuerza, aunque no en ingenio. En resumen, son predeciblemente impredecibles.

Una de las colecciones de viajes fantásticos que más cautivaron la imaginación europea en el siglo XVIII fueron los de Simbad el Marino. La primera versión impresa del cuento se publicó en la

[36] J. Swift, *Gulliver's Travels & Selected Writings in Prose and Verse*, p. 236.

traducción de Antoine Galland en 1704, *Les mille et une nuits,* y se tradujo al inglés poco después en 1706. Desde su publicación, este libro anónimo se recibió en los círculos cultos con una cierta medida de desprecio por su descuido, exuberancia y falta de decoro, al tiempo que causó furor por la moda de los cuentos que imperaba desde fines del siglo anterior; los conocedores lo recomendaban como entretenimiento para niños, aunque con la advertencia de que las historias no eran nada edificantes.[37] También hubo quien lo defendió; especialmente el cuento de Simbad, por su parecido con las obras clásicas. A veces descrita como la Odisea árabe, sin duda refleja motivos de la literatura griega, como la isla que resulta ser una ballena, el huevo gigantesco del ave roc, el cíclope y el episodio del valle de los diamantes. Richard Hole hace un estudio serio en donde no sólo rescata los logros estéticos de *Las mil y una noches*, en particular de la historia de Simbad, sino que rastrea los antecedentes históricos, culturales y geográficos que pudieron dar origen a estos relatos.[38]

[37] La ambivalencia de los cuentos se puede apreciar en los siguientes ejemplos. En un libro para niños titulado *The Father's Gift: Or, the Way to Be Wise and Happy* (Londres: Elizabeth Newbery, 1794) hay un catálogo de libros para niños en el que se incluyen las *Aventuras de Sindbad el Marino* (núm. 17) y las *Aventuras del Capitán Gulliver* (núm. 26), ambos publicados por la editorial Newbery. Estas adaptaciones son apropiadas en el contexto protector y educativo que sugiere el título. La editorial de John Newbery y su familia es de las primeras en producir obras para un público infantil. En contraste, *The Columbian Orator…* presenta un retrato del daño que ocasiona este tipo de lectura cuando un niño jura y perjura que las aventuras son ciertas: "What do you think of the Arabian Tales? Truth; every Word truth!" Caleb Bingham, *The Columbian Orator: containing a variety of original and selected pieces: together with rules: calculated to improve youth and others in the ornamental and useful art of eloquence*, p. 70.

[38] Richard Hole (1746-1803) fue un poeta y anticuario inglés. Se considera el primero en hacer un estudio crítico de *Las mil y una noches* en: *Remarks on the Arabian Nights Entertainments; in which the origin of Sindbad's voyages and other Oriental fictions is particularly considered* (Londres: Cadell Jr & W. Davies, 1797), pp. 20-219.

Swift se cuenta entre los primeros lectores de los *Arabian Nights Entertainments*, como se llamó la traducción anónima al inglés. Aunque él mismo no lo afirma expresamente, el hecho se comenta en varios textos contemporáneos. En una novela de 1709 de Charles Gildon, existe una ingeniosa carta nuncupativa dedicada al autor de *A Tale of a Tub* donde se dice que los cuentos árabes y turcos se inspiraron en su obra y no a la inversa como de hecho fue, en un juego lógico que prefigura a Borges.[39] Vale la pena citar el pasaje:

> Besides, Sir, to you All manner of Tales lay a claim most peculiar. You led the Dance of Tales to the Town, which yet is not weary of following the Humour. The Arabian and Turkish Tales were owing to your Tale of a Tub; And the last was Midwif'd into the Press by the eminent Bookseller of the Wits, and Chairman of as eminent a Club […][40]

Resulta revelador que Gildon llame a Swift líder y originador de "la Danza de los Cuentos" que desató una especie de euforia en los círculos literarios de Londres, con esa mezcla de deleite y desprecio que caracteriza los placeres culposos. Nótese que la atribución de Gildon se hace mucho antes de la publicación de *Los viajes de Gulliver*.

Más adelante, otro escritor, James Beattie, también da por hecho que el autor de *Los viajes* se inspiró en esta fuente árabe, y revela la recepción que tuvieron en Inglaterra: afirma, no sin menosprecio, que es un libro que gozaba de enorme popularidad entre los

[39] Peter Caracciolo y Christine Hassenstab, *Arabian Nights in English Literature Studies in the Reception of the Thousand and One Nights into British Culture* (Londres: Macmillan, 1988), p. 2.

[40] Charles Gildon, *Golden Spy: or a Political Journal of British Nights' Entertainments of War and Peace, and Love and Politics Wherein are laid open The Secret Miraculous Power and Progress of Gold, in the courts of Europe. Intermix'd with Delightful Intrigues, Memoirs, Tales and Adventures, Serious and Comical* (Londres: J. Woodward, 1709), pp. 6-7

jóvenes a pesar de su supuesta deficiencia literaria. Sostiene que el lujo de detalle de sus descripciones carece de elegancia y la variedad de la invención no edifica ni eleva la mente. "All is wonderful and incredible; and the astonishment of the reader is more aimed at, than his improvement either in morality, or in the knowledge of nature".[41] Para lo que sí sirve, según Beattie, es para conocer las costumbres y el modo de gobierno de las naciones orientales; por su extravagancia, han cautivado a algunos, sobre todo los cuentos más famosos. "The voyages of Sindbad claim attention: they were certainly attended to, by the author of Gulliver's Travels".[42]

Lo cierto es que había un ambiente más que propicio para el florecimiento de los cuentos anidados y seriados, y se realizaron experimentos editoriales, en parte porque representaban una activación más dinámica y predecible de la economía libresca que marcaba ritmos de producción y consumo. Los cuentos de *Las mil y una noches*, por su estructura encadenada, se prestan de manera idónea al formato de publicación por entregas, y resulta que en 1720 la revista *Churchman's Last Shift* dispuso la publicación semanal seriada de uno de sus cuentos más populares, justamente el de Simbad el Marino. En 1723, otra revista de amplia circulación, *London News*, también sacó una versión de *The Arabian Nights* en 445 entregas a lo largo de tres años. Hacia el final del siglo, en 1789, Horace Walpole ya recomendaba el cuento de Simbad por encima de los clásicos: "Read Sinbad the Sailor's voyages and you will be sick of Aeneas's".[43]

Los paralelismos más evidentes entre las aventuras de Simbad el Marino y las de Gulliver son: la estructura y el ritmo de los viajes con momentos de partida y de retorno, muy particularmente,

[41] James Beattie, *Dissertations Moral and Critical. In Two Volumes. On Memory and Imagination… Illustrations on Sublimity* (Dublín: Exshaw *et al.*, 1783), vol. 2, p. 240.

[42] *Idem*.

[43] P. Caracciolo y C. Hassenstab, *op. cit.*, p. 4.

el anhelo irrefrenable de viajar a pesar de los peligros, las malas experiencias y sobre todo los naufragios; los encuentros con criaturas extrañas como los gigantes; y que los protagonistas se salvan de milagro reiteradamente.

A diferencia de Gulliver, la historia de Simbad está planteada desde un marcado principio de doble realidad. El título de sus aventuras en algunas ediciones es "La historia de Simbad el marino y Simbad el cargador".[44] Un humilde cargador es recibido en la tertulia del célebre y acaudalado mercader por llamarse igual que él, y cuando el viajero narra sus historias insiste en que cualquiera, incluso un insignificante cargador, puede aspirar a la máxima abundancia que él ha conseguido si tan solo es capaz de entregarse a los peligros de la empresa. En sus aventuras, Simbad recibe maravillosas recompensas en forma de oro, diamantes y piedras preciosas. Aunque éstas ciertamente cumplen la típica fantasía oriental, el asombrado lector, como Simbad el cargador, se nutre del sueño emancipatorio que encuentra en su doble fabulado.

La literatura de viajes y la teoría del doble tienen una afinidad intrínseca. El viajero narrador es el doble del lector o escucha sedentario, y los relatos de su contraparte le permiten vislumbrar un mundo en el que la valentía ante los peligros y los ministerios de la providencia lo revalorizan como ser humano. Su nuevo valor se expresa metafóricamente en los tesoros que adquiere, en su carisma social, en la riqueza que lo rodea y en la generosidad con la que procura.

Los viajes de Gulliver, por el contrario, demuestran reiteradamente que lo único que el viajero encuentra en sus exploraciones es el catálogo de vicios de la sociedad. A través de la caricatura fantástica desmitifica lo maravilloso para hacer un comentario o crítica tan radical que rebota sobre el narrador mismo y arrastra

[44] Se trata de un texto inestable, en parte por ser anónimo; por ello los títulos varían considerablemente. En algunas versiones, el cuento en cuestión se llama "Sindbad the Sailor and Hindbad the Porter".

también al lector; pero ésa es justamente la idea. La riqueza simbólica de sus experiencias se vuelve cada vez más cuestionable. ¿Quién es él para destacar o sobresalir, si como especie, cualquier ser humano lleva consigo el fallo, el error y la miseria corpórea? Y por otra parte, ¿quiénes son esos otros, también criaturas insulares que en sus mundos paralelos viven con las mismas propensiones al

vicio, a la guerra, a la autodestrucción?

En *Las mil y una noches* abundan los viajeros que llevan las marcas de sus fracasos en el cuerpo: les falta un ojo, una pierna, los pulgares, por dar sólo algunos ejemplos. Cada pérdida o pobreza equivale a una historia que funciona también como advertencia. La enajenación de Gulliver al final del cuarto viaje funciona en el mismo sentido. En el caso de Simbad, aunque corre numerosos peligros, hay uno en particular que resulta tener una inquietante proximidad con el mundo de Swift, y que pone de manifiesto la precariedad corporal aun cuando se trata, no de una pérdida o menoscabo, sino de una suma. En su quinto viaje, el célebre marino va a dar a una isla en donde se topa con un anciano que le pide que lo cargue sobre sus hombros para cruzar el río. Simbad, fuerte, joven y valiente, acepta sin vacilar, pero una vez que cruzan, el anciano se rehúsa a bajar. Encaramado sobre el héroe, le aprieta el cuello con las piernas al grado de que casi lo asfixia. No lo deja en paz ni por un instante, y Simbad sin duda habría perecido de no ser porque urdió el plan de emborrachar al viejo para así obligarlo a aflojar el agarre de sus piernas. Cuando esto al fin sucede, Simbad logra zafarse y matar al malvado en el acto. Más adelante se entera por los marineros que lo rescatan que su adversario era el legendario Viejo del Mar, *the Old Man of the Sea*, de quien nadie había logrado escapar antes.[45]

[45] *The Arabian Nights Entertainments, Consisting of One Thousand and One Stories, Told by the Sultaness of the Indies to Divert the Sultan from a Cruel Vow he had made, to marry a Lady every Day, and have her put to Death next Morning, to avenge himself for the Disloyalty of his first Sultaness. Containing a familiar Account of the Customs,*

En la investigación de Richard Hole, este erudito dieciochesco esboza una hipótesis acerca del origen de esta peculiar aventura. Entre los misteriosos habitantes del océano existe uno que se conoce como *senex judaeus*, el anciano judío, que a veces se conoce como el judío errante, muy velludo y de barba blanca, y otro conocido como *homo aquaticus*, el hombre acuático, o *senem marinum*, el hombre marino.[46] Aunque la conducta descrita por Simbad bien podría coincidir con la de estos dos seres, lo más probable es que Simbad en realidad haya sido víctima de una criatura del mundo natural: el orangután, *Ourang Outan*, pues el misterioso Viejo del Mar nunca habla, sólo gesticula, y tiene las piernas suficientemente flexibles y fuertes como para apretar el cuello de una persona al grado de cortarle la respiración.[47]

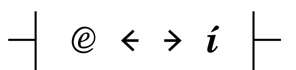
La aventura del Viejo del Mar, que por parecer más realista resulta aún más extraña —surrealista, diríamos en la actualidad— cautivó la imaginación de muchos, y para nuestros fines rescataremos una que resulta significativa. Años después, en 1808, cuando Sir Walter Scott se propuso publicar las obras de Swift en sociedad con el editor Archibald Constable de Edimburgo, se quejó de las innumerables dificultades que enfrentó para llevar a cabo esta tarea debido al gran número de corrupciones textuales que se habían acumulado a lo largo de los años en forma de añadidos, censuras, recortes y simples errores. A tan solo cuatro meses de haber emprendido la labor, Scott se lamentó el haber iniciado siquiera con su amigo el gran lexicógrafo John Murray: "I now heartily wish it had never commenced".[48] Había calculado que tardaría dos, pero

Manners and Religion of the Eastern Nations, the Tartars, Persians, and Indians, than is to be met with in any Author hitherto published (Londres: Andrew Bell, 1712), p. 55-57.

[46] Se cree que aquí está la fuente de inspiración para el poema *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge. John Beer, *Coleridge the Visionary* (s. l.: Humanities eBooks, 2007), p. 134.

[47] Richard Hole, *op. cit.*, pp. 150-151.

[48] Daniel Cook, "Publishing Posthumous Swift", en Paddy Bullard y James McLaverty, eds., *op. cit.*, p. 224.



tardó más de seis años en llegar a una edición satisfactoria, y aun así, se basó en gran medida en la edición de John Nichols del siglo anterior, al grado de que algunos han sugerido el plagio. La edición de Scott por fin salió en 1814 en diecinueve tomos, y le aportó pingües ganancias. Con evidente alivio, escribió en una carta a la Marquesa de Abercorn: "Swift, who rode me like Sindbad's Old

Man of the Sea for so many years, is now sent to his fate [...] It will be the last of my editorial labours".[49]

Nos hemos topado intercaladamente con una serie de imágenes que, superpuestas, pueden conducir a nuevas perspectivas para entender el dilema de Swift y su extraordinaria perspicacia. Sir William Temple argumentaba que los modernos eran enanos encaramados en los hombros de los gigantes de la Antigüedad; Sir Isaac Newton había insultado a su némesis en la *Royal Society*, Robert Hooke, insinuando que era un enano aprovechándose de la labor de sus predecesores; Sir Walter Scott se quejó de que Swift lo montaba como el Viejo del Mar sin darle descanso. Swift mismo, en *Los viajes de Gulliver* dice que los liliputienses se montan unos sobre los hombros de otros para poder trepar sobre el Hombre Montaña que es Gulliver (I, iii), pero los Houyhnhnms se ofenden cuando él sugiere que les gustaría montarlos para acelerar su traslado (IV, i). No sólo eso: les horroriza que en el mundo de Gulliver montar caballos sea la norma (IV, iv). Por último, al intrépido Simbad lo monta un viejo irracional que quizás haya sido un orangután.

La superposición de corporeidades no es una operación de significado univalente, sino que está impregnada de ambigüedades que reflejan las angustias de la convivencia con el pasado para decidir o enjaezar las dinámicas del presente. ¿Los gigantes del pasado, los antecesores, son el apoyo, la ventaja del presente, o más bien es al revés, y los hombres ilustres de ayer son una carga, un

[49] Carta de Sir Walter Scott a Lady Abercorn fechada el 22 de noviembre de 1814, en H. J. C. Grierson, ed., *The Letters of Sir Walter Scott* (12 vols. Londres: Constable, 1932-1937), vol. III, p. 521

peso asfixiante para quienes viven en el presente? ¿Es la razón o la irracionalidad la que nos estrangula y oprime? ¿El posible orangután de Simbad es acaso el Yahoo de Swift, y la bestialidad es una amenaza para la esencia humana, una falla trágica para los proyectos utópicos? Las máscaras literarias de Swift, ¿no son acaso otras superposiciones de cuerpos abstractos destinadas a escudarlo, a difuminar su identidad social, ocultándola tras la voz del vendedor de tela, el proyectista, el escritor de pacotilla, el cirujano vuelto capitán de barco? El proyectista utópico es un Atlas fatigado que ha zafado al mundo de su hermoso mecanismo de relojería para llevarlo en hombros como bestia de carga. Llevarlo, esto es, hasta que otro se lo arrebate…

Cabe imaginar que los cuerpos, pasados y presentes, humanos y bestiales, son como los mundos, y en ellos hay fuerzas contrapuestas en perpetua amenaza de supresión mutua. Se pone en tela de juicio la operación misma de relacionarse con el prójimo o con el prócer si está de por medio siempre un ejercicio de poder que doblega la razón, pues se da entre las mejores mentes. Esta fórmula inevitablemente conduce al aislamiento y la enajenación, y la respuesta al acertijo de la organización social sigue siendo una evasiva.

Como en la fábula del viejo, su hijo y su asno, que tanto gustaba en la Ilustración, si el viejo monta y el hijo anda, si el hijo monta y el viejo anda, o si ambos montan o cargan al asno, todos los caminos llevan a la reducción al absurdo.[50]

[50] Las fábulas de Esopo gozaron de enorme popularidad a todo lo largo del siglo XVIII. Esta traducción publicada en 1708, es una de muchas, pero lleva un título que refuerza todo lo aquí expresado: Aesop, *Truth in Fiction: or, Morality in Masquerade. A collection of two hundred and twenty fables of Aesop and other authors… Done in English by Edmund Arwarker* (Londres: J. Churchill, 1708). La fábula en cuestión es la número XXI del libro IV y se titula "The Old Man, his Son, and Ass: Or, No pleasing all Men", en *ibid*., pp. 321-325.

Otro quinto viaje de Lemuel Gulliver: los conceptos viajeros en *Los viajes de Gulliver*

Dagny Valadez
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

I cannot learn that my book hath produced one single effect according to my intentions.[1]

Es bien sabido que *Los viajes de Gulliver* (1726) son una crítica social con formato de libro de viaje, género considerado menor durante el periodo en el que Swift escribe, y que utiliza la sátira como elemento narrativo preponderante. También sabemos que es un texto sumamente estudiado. Una búsqueda acotada a *Gulliver's Travels*, a 350 años del nacimiento de su autor y a 282 de su segunda edición, arroja 1, 365 registros en catálogo general de la Biblioteca Británica, 4, 260 en la base de datos de jstor y 3, 070 en la búsqueda académica general de Ebsco. Estas cifras nos permiten darnos cuenta de lo importante que es el texto en materia académica, su difusión a nivel mundial y sobre todo, lo que es verdaderamente relevante para este trabajo, los diferentes campos desde los que ha sido estudiado.

Veremos pues, que *Los viajes de Gulliver* han sido analizados desde la medicina, la geografía, la política, y por supuesto, la literatura y los estudios culturales. Es decir, el texto, o los textos de Swift han viajado a través del tiempo, el espacio, las disciplinas y las lenguas. Mi objetivo es analizar cómo esta obra ha traspasado las barreras disciplinarias, y cómo llegó a la lengua española y a México. Para facilitar el proceso dividiré mi exposición en dos partes: primero revisaré el viaje desde otras disciplinas y después el viaje a México a través de su traducción.

[1] Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World. In four Parts. By Lemuel Gulliver*, (Middlesex, Inglaterra: Penguin Books, 1987), p. 38.

El itinerario de estas dos etapas partirá de las propuestas teóricas que presenta Mieke Bal en *Travelling Concepts*, especialmente la importancia de definir la terminología de las humanidades y su método para hacerlo. El concepto central será el de viaje y, a partir de su definición, veremos cómo este fenómeno ha permitido que el texto pase por diferentes campos de conocimiento conservando su identidad literaria y alienando la intención del autor. En la segunda parte seguiremos el camino del texto de Swift a México y cómo fue su odisea traductológica. Durante la planeación de este recorrido, recibí ayuda invaluable de Ludmilla Valadez, técnico académico en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional y de Claudia Gil quien me ayudo con todo el trabajo de comprensión y traducción de los textos en francés.

El viaje

Aclaro que utilizaré el término *travel* en inglés debido a las complicaciones lingüísticas y culturales que encierra la traducción. Una vez hecha esta aclaración, comenzaré por el principio. La palabra *travel* tiene su origen en el inglés medieval *travailen* y ésta a su vez viene del francés *travailler*, que significa realizar una ardua labor, un esfuerzo que causa sufrimiento. Se cree que ambas tienen su origen en la palabra latina *tripalium o tripaliare,* que significa instrumento de tortura o la acción de torturar.[2] Según el diccionario Merriam Webster, el primer uso conocido de la palabra data de siglo xiv.[3] El mismo diccionario nos da las definiciones más modernas y veremos que *travel* funciona como verbo intransitivo cuya primera acepción es ir de viaje, generalmente recorrer una gran distancia; en sentido figurado es pasar o avanzar: las noticias

[2] Véase <http://www.etymonline.com/index.php?term=travail>. [Consulta: 2 de abril, 2017.]

[3] Véase <https://www.merriam-webster.com/dictionary/travel>.

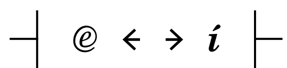
viajan rápido. También significa asociarse, por ejemplo: viaja con un grupo selecto. Otras acepciones definen el término como trasladar de un lugar a otro, moverse en una dirección, camino o distancia determinada o moverse muy rápido. Como verbo transitivo tiene como objeto un camino, una distancia, una zona.[4] Veremos entonces que el término en su origen implicaba un gran esfuerzo; los viajes no se entendían como algo tan lúdico como ahora, sino que implicaban un sacrificio.

Mieke Bal titula su libro *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, en alusión a las guías turísticas de la serie *Rough Guides,* que buscan restaurar las dificultades o asperezas referidas en el origen de la palabra *travel.* En *Los viajes de Gulliver* veremos también gran cantidad de adversidades a las que se enfrenta Lemuel, por lo que concluiremos que para este texto "viaje" se entenderá como el paso complejo, como el recorrido tortuoso de los textos de Swift por varias materias y hacia México.

Para realizar la primera parada de *Los Viajes de Gulliver* en las ciencias, se hace indispensable revisar el término *intención* y su relación con el concepto de *agencia.* Necesitamos estos conceptos para justificar y entender el uso de un texto literario cuya "intención" era realizar una crítica social y no de ser visto desde perspectivas científicas. Es bien sabido que reducir el análisis de un texto a la intención del autor no aporta ningún conocimiento nuevo, por lo que desde hace un buen rato la crítica literaria se alejó de estos enfoques; no obstante, es muy interesante ver cómo el texto cobra independencia, *agency,* y es visto desde perspectivas diferentes a las que el autor hubiese podido esperar.

> It is a cultural common place —in the present— that art, more than other things, has the remarkable capacity to move us in the present.

[4] Todos los ejemplos y las definiciones fueron tomadas del Merriam Webster Dictionary On Line <https://www.merriam-webster.com/dictionary/travel>. Las traducciones son mías a menos que indique lo contrario.



> If this contention can be maintained, regardless of the question of what non-artistic objects do to us, then the history of those cultural activities we call in shorthand 'art' has its task cut out from the start: to understand the agency of Works of arts across time. This task is not predicated upon universalist conception of 'beauty', but on the simple fact that all Works of art, even those made today, require time and a change of situation to reach their receivers and 'do' things to them. Art 'works' across time, if not eternally. But the artist is involved only part of the way. He disappears, gives his work over to a public he will not know. What happens after the work has been made is not determinable by artistic will.[5]

Aquí podemos ver, de manera general, la propuesta de Bal en relación a la obra de arte, en este caso *Los viajes de Gulliver,* y la importancia del paso del tiempo, es decir su relación con la historia y con el público. Pareciera que lo que Bal propone no es del todo novedoso y que simplemente está delineando cosas que ya habían sido establecidas. Lo que considero una aportación de la autora para mi texto es el diálogo que establece entre la obra de arte, el paso del tiempo y lo que la "obra" hace con el receptor: ofrece la posibilidad de entender el cambio de la forma de lectura a partir de un análisis interdisciplinario que no niega la importancia o los elementos intrínsecos al texto —lo que entiendo como valor literario—, pero al mismo tiempo rescata su posible modificación y traslación a otros campos, dependiendo de la época, del público y no de la obra ni de la intención del autor.

Si hablamos de la intención del autor sólo podríamos hacer especulaciones sin mucho fundamento. Sin embargo, lo que sí se puede asegurar es que Swift escribía con la intención de ser publicado y se dirige a su público de forma indirecta, a través de Lemuel Gulliver: "I cannot but hope the candid reader will give some allowance, after he hath maturely and impartially considered my

[5] Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), p. 255.

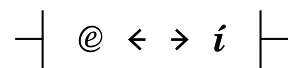
case, and the distress I was in" (I, ii, p. 64). Por ello cuestiona los cambios realizados a sus textos sin su consentimiento en la primera edición:

> Likewise in the account of the Academy of Projectors, and several passages of my discourse to my master Houyhnhnm, you have either omitted some material circumstances, or minced or changed them in such a manner, that I do hardly know my own work. (I, ii, p. 39)

Todo lo anterior nos deja ver la conciencia del autor en cuanto a la naciente industria editorial, la importancia de la censura y que tiene presente la figura del lector implícito. Podemos, pues, concluir que la conciencia política, económica y social de sus limitaciones hace de Swift un autor moderno,[6] siguiendo la definición de Michael Hamburger en *La verdad de la poesía.* Swift es un autor perfectamente consciente de sus limitaciones y, probablemente, de algunas de las posibilidades futuras de sus textos, gracias a su increíble capacidad de observación de la naturaleza humana y de sus fenómenos sociales, podemos decir, torturando el cliché, que es un hombre que se adelantó a su época.

Comenzaremos el recorrido de *Los viajes de Gulliver* por las ciencias médicas, en especial en la neurociencia. Según los investigadores chilenos Marcelo Miranda, Carolina Pérez y Andrea Slachevsky, en *Los viajes de Gulliver* se hace una descripción que coincide con dos fenómenos neurológicos: el *Alzheimer* y la sinestesia. La descripción del *Alzheimer* se hace en el libro III, capítu-

[6] Utilizo el término "moderno" siguiendo la descripción que utiliza Michael Hamburger en su libro *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), donde dice que Baudelaire es un autor moderno en parte por su capacidad de aceptar y discernir sus conflictos personales y su relación con la creación literaria; así mismo plantea que Baudelaire predice muchos de los conflictos a los que se enfrentará la poesía en un mundo con un sistema de valores que ha desplazado el arte hacia intereses económicos.



lo x, cuando Gulliver describe a los Struldbrugs, seres inmortales que, sin embargo, no conservan sus capacidades físicas, sino que se degradan con el tiempo.

> […] cuando llegan a los 80 años es evidente que al hablar ellos olvidan el nombre de las cosas y el de las personas, incluso aquellos más cercanos y parientes. Por la misma razón no se entusiasman con lo que leen, debido a que la memoria no les ayuda a recordar lo que recién han leído al terminar apenas una oración. Observarlos es mortificante en verdad. Además son incapaces de distinguir sabores y olores, por lo cual comen y beben sin fruición ni apetito. No recuerdan cosa alguna que no hayan aprendido en su mocedad o en edad madura, e incluso estos recuerdos son borrosos. Los menos desgraciados de ellos parecen aquellos que , víctimas de debilidad senil, pierden la memoria enteramente, pues se les trata con mayor compasión y se les ayuda más […] más allá de la tercera generación ya no reconocían a su descendencia […] no estaban más en condición de cultivar su mente y de adornar su memoria; y a mayor edad repetían lo dicho recién una y otra vez, habían perdido del todo la memoria y estaban reducidos al estado de infancia y perdían su autonomía.[7]

Los médicos que escriben el artículo señalan que ésta podría ser la primera descripción del *Alzheimer* de que se tenga registro; en consecuencia, veremos que esta parte del texto podría verse como parte de un reporte médico, de una publicación sobre medicina o del diario de un médico. Gulliver repite el ejercicio en “Verses on the Death of Dr. Swift, DSPD”:

> For poetry he’s past his prime:
> He takes an hour to find a rhyme
> […]

[7] Jonathan Swift *apud* Marcelo Miranda *et al.*, “Jonathan Swift y su contribución científica en *Los viajes de Gulliver*”, *Revista Médica de Chile*, vol. 139, 2011, p. 398.

See, how the Dean begins to break!
Poor gentleman, he droops apace!
You plainly find it in his face.
That old vertigo in his head
Will never leave him till he's dead.
Besides his memory decays:
He recollects not what he says […][8]

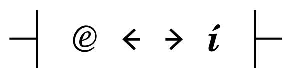
Swift muere catorce años después de escribir estos versos debido a una demencia que, consideran, pudo ser *Alzheimer*, no sólo por la descripción del mismo Swift, sino por los datos proporcionados por un pariente suyo al describir su estado de salud.

En cuanto a la descripción de la sinestesia, veremos que corresponde a la explicación que hace Gulliver de la academia de arte de Laputa, en donde el maestro ciego emplea a otros ciegos que han aprendido a reconocer los colores por sus características no visibles como el olor y la textura. "Había un hombre nacido ciego, y quien tenía varios aprendices ciegos como él; el empleo de estos aprendices era mezclar colores para los pintores, tarea que habían aprendido de su maestro logrando distinguir los colores por el tacto y el olfato".[9]

La sinestesia no es considerada una enfermedad, ya que no imposibilita a quien la experimenta, sin embargo sí constituye una alteración del funcionamiento cerebral. Es así como Swift aporta algunos elementos descriptivos al campo de la medicina a través

[8] T.G. Wilson, *The Mental and Physical Health of Dean Swift* (*Med Hist*. Núm. II, 1958, pp. 175-190) *apud* M. Miranda, *op. cit*., p. 397. La traducción que aparece en el artículo es funcional, por lo que se ha preferido incluir el original en el texto principal. La traducción es como sigue: "Ha perdido su talento para la poesía / Ahora requiere una hora para encontrar una rima [...] / Vean cómo el Decano comienza a quebrarse / Pobre caballero, pierde el equilibrio, / Lo pueden encontrar en su rostro; / ese viejo vértigo en su cabeza nunca lo dejará hasta la muerte; / además, su memoria decae, no recuerda nada de lo que dice […]"

[9] Jonathan Swift *apud* M. Miranda *et al*., *op. cit*., p. 398.



de la pluma de Gulliver, quien es cirujano y capitán. Pareciera que la experiencia personal de Swift con las enfermedades le permitió ver características específicas de algunas enfermedades y utilizarlas en su narrativa. Es importante mencionar que las referencias a enfermedades, a médicos y al sistema de salud son recurrentes en los textos de Swift. Por ejemplo, existe un texto que analiza las referencias a posibles asuntos psicológicos en *The Tale of a Tub* (1694-1697) y en varias de sus cartas personales no deja de mencionar los síntomas de sus propias dolencias, en especial del síndrome de Menière o vértigo. Incluso escribe un texto en el que se burla de la forma de hablar de los médicos.

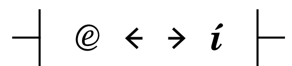
Fuera del campo de la medicina, pero no de las ciencias, en el mismo artículo se menciona la aportación de Swift a la astronomía en la descripción que hace de las lunas de Marte, pues realiza un cálculo aproximado de la distancia que hay entre ellas y el Planeta Rojo. Este cálculo se realizará de forma científica 150 años después de que lo hiciera Swift. El artículo concluye resaltando la vigencia de las observaciones de Swift y lo anticipado de muchas de sus apreciaciones.

En el campo de la economía, Swift aporta una profunda reflexión en cuanto a los costos del sistema legal en Gran Bretaña, primero en el viaje a Liliput, donde se hace una crítica a la posición de los abogados, mientras que en el cuarto viaje veremos un ejemplo de la necesidad que padece la clase dominada, los Yahoos, para mantener los privilegios de la clase gobernante, los Houyhnhnms. Marcelo Fernandes, en “Economics and Literature: An Examination of Gulliver’s Travels”, realiza un análisis minucioso de cada viaje, destacando los elementos que Swift critica del sistema económico de su tiempo y sostiene que hay aportaciones muy novedosas dado el momento histórico. La crítica al sistema económico puede extenderse hasta nuestros días, en los que se comienza a hablar de que las grandes potencias han crecido a costa de las colonias o al sacrificio de otros. Es decir, la crítica que Swift presenta en sus viajes sigue siendo vigente y se ha actualizado hasta nuestros días; por eso también se le ha visto desde los estudios poscoloniales.

El siguiente viaje interdisciplinario que realizaremos será hacia el campo de la Lingüística aplicada, en el área de la traducción, y al mismo tiempo haremos un viaje geográfico hacia México. En el texto "Fielding and Swift in Mexico" escrito en abril de 1952 por John E. Longhurst, se encuentra la referencia a los documentos en los que se envía una versión del texto de Swift al censor de la Inquisición y la respuesta en la que se juzga que no hay motivo para considerar que hay algún tipo de herejía en el texto.

Pero ¿cómo llega esta versión en español a México? En los registros de la Biblioteca Nacional, los dos ejemplares más antiguos de *Los viajes de Gulliver* son uno con una fecha aproximada de 1800, que es una edición francesa encuadernada con el titulo de *La Jérusalem délivrée* y traducido por LePrince Lebrun, publicado en París por Gustave Havard, c [18--?]. En este volumen se encuentran recopilados varios textos: *Les saints evangiles* / tr. par F. Lamennais – *Analyse raisonnée de l'historie de France* – *Voyages de Gulliver* / par Jonathan Swift – *Le diable boiteux* / par LeSage – *Les mille et une nuits: contes arabes*. Esta publicación forma parte de una serie llamada *Romans, contes et nouvelles illustrés*. La colección está ilustrada con 18 grabados realizados por H. Émy y A. Lavielle. Finalmente, el volumen en cuestión pertenece al fondo especial denominado Prida Santacilia, que fue donado a la Biblioteca Nacional por Margarita Prida de Yarza, en el 2007. El segundo es un ejemplar de 1834 impreso en México, que resulta ser la traducción del texto en francés que aparece en el volumen descrito previamente. Este texto fue donado a la Biblioteca Nacional por Ricardo Cicero.

Veremos que el texto de *Los viajes de Gulliver* en francés puede tener unas historias de viaje fascinantes. Atravesó el Atlántico y llego a América como parte de alguna biblioteca personal, como regalo o como libro de lectura casual de algún viajero, el hecho es que llegó y podríamos intuir que llegó a las manos de Pedro Prida Santacilia (1826-1910), quien fue un escritor cubano desterrado a España, quien regresó a Nueva York y finalmente se estableció



en México cuando fue llamado por Benito Juárez. Se casó con Manuela, la hija mayor de Juárez y fue una figura importante de la cultura de la época. Diremos que el texto llega a México en la biblioteca del escritor y termina en la Biblioteca Nacional cuando Margarita Prida de Yarza, bisnieta de Benito Juárez[10] dona el fondo Prida Santacilia en 2007, tres años antes de su muerte.

Después de este tortuoso camino, nos encontramos con que la traducción al español de *Los viajes de Gulliver* no fue del inglés al español, sino que se tradujo desde el francés —la misma versión que se encuentra en la Biblioteca Nacional— y la traducción al español se realizó en España tiempo después de que se hiciera la francesa.

Eterio Pajares, investigador de los fenómenos de traducción de la novela inglesa del siglo XVIII, explica en su texto "Viajes de Gulliver: primera traducción al español (1793-1797)" que se hicieron dos traducciones al francés: la más "conocida y prestigiada, la llevó a cabo Pierre-François Guyot, abate Desfontaines en 1727", justo al año siguiente de la publicación del texto original, y otra anónima del mismo año del original publicada en La Haya.[11]

En el prefacio del traductor, el abate Desfontaines, además de exponer sus opiniones sobre el texto y justificar los motivos que lo llevaron a realizar la traducción, explica que hace las veces de censor; menciona que omitió las partes que pudieran resultar ofensivas o que modificó aquellas que pudieran no ser del todo claras para el público francés. Pajares señala que el traductor del texto al español, Ramón Máximo Spartal, parece no tener mucho conocimiento ni de traducción ni de literatura, ya que no revisa las fechas y no tiene idea de quién es Swift, ni de su cargo ni del entorno en el que escribe. A lo largo artículo se precisa una serie de inconsistencias que van a dejar en muy mal lugar al traductor y al editor.[12]

[10] Véase <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/muro/pdf/maza.pdf>.

[11] Eterio Pajares, "Viajes de Gulliver: primera traducción al español (1793-1797)", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, p. 8.

[12] *Idem*: *passim.*

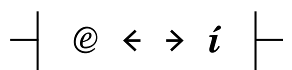
De los datos anteriores podemos inferir que el texto en español que llegó a México y que pasó casi sin problemas la censura de la Inquisición, lo logró porque era un texto ya censurado y me atrevo a decir que reelaborado. Hasta donde encontré datos, pareciera que ésta fue la traducción al español de Swift que se utilizó hasta la década de 1970.[13] No obstante, para los fines de nuestro viaje a México, no he encontrado una traducción de *Los viajes de Gulliver* hecha en México propiamente; la versión más reciente que encontré es una edición española con traducción de Antonio Rivero Taravillo, que se anuncia en una nota periodística con el titular "Llega a México nueva versión de *Los viajes de Gulliver*".[14]

Las últimas dos paradas de este recorrido son muy cortas, pero no por ello dejan de ser parte de este viaje. Nos detendremos en el traslado de un público a otro: como ya hemos visto, *Los viajes de Gulliver* no estaban dirigidos a niños —en especial si tomamos en cuenta que la infancia no aparecerá como concepto sino hasta medio siglo después—, no obstante se ha convertido en un clásico de la literatura infantil. Es cierto que la novela ha sido acotada y adaptada, generalmente sólo se deja el viaje a Liliput o se simplifica la historia para rescatar los elementos fantásticos que son muy atractivos para la imaginación de los niños. Y casi de la mano de lo anterior —pensaría que como camino natural— veremos cómo la narración de Lemuel ha cambiado de medio y se convirtió en película, película animada y serie para niños: ahora se ha convertido en imagen.

Como resultado del gran recorrido que hemos hecho, más que una conclusión me queda una gran cantidad de preguntas: ¿Llegó realmente el texto de Swift a México? ¿Cómo entender este gran

[13] Véase José Luis Chamosa, "*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, en la traducción de la 'Biblioteca Universal' (1851-1852)" (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014).

[14] Véase <http://pulsoslp.com.mx/2014/09/14/llega-a-mexico-nueva-version-de-los-viajes-de-gulliver/>.



proceso de modificación de la obra que ocurre durante el diálogo entre todos los actores que participan? En este momento del recorrido, éstos ya no son sólo los considerados en mi definición, sino que ahora hay una gran cantidad de intermediarios que aparecen entre la obra y el receptor (traductores, editores, donadores, reseñistas, etc.) y que de algún modo todos modifican la obra y, por ende, al receptor.

Como todas las preguntas que surgieron son temas para otro ensayo, concluiré diciendo que la obra de Jonathan Swift *Los viajes de Gulliver* cumple con las premisas de Mieke Bal de obra de arte, ya que se sostiene en el tiempo sin recurrir al concepto de belleza y es capaz de comunicarse con su público por sí misma, sin necesidad del referente del autor y, como consecuencia, se mantiene vigente a pesar de todas las inclemencias inherentes a los viajes que se establecen en la interdisciplina de las humanidades y las ciencias.

Swift para todo público. Aproximación a las representaciones intermediales y otras traducciones de *A Modest Proposal* y *Gulliver's Travels*

Martha Celis
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En uno de los textos fundacionales de la traductología, Roman Jakobson identifica tres tipos de traducción posible: "1) intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs in the same language; 2) interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language [and] 3) intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems".[1] Esta categorización podría muy bien ejemplificarse por medio de las diferentes "versiones" de *Gulliver's Travels* (1726).

A pesar de que esta obra nunca fue concebida como literatura para niños, las adaptaciones para esa fracción del público no se limitan a épocas recientes. Las razones para esto han sido analizadas desde distintas perspectivas, tanto literarias como externas a la disciplina, como es el caso de Tippet, quien intenta justificar el fenómeno en causas psicológicas al postular que la razón de que las adaptaciones para niños se limiten a los dos primeros libros proviene de una mayor empatía con las situaciones embarazosas

[1] R. Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", en L. Venuti, ed., *The Translation Studies Reader* (3a. ed. Nueva York: Routledge, 2012), p. 127. La traducción intersemiótica está, por tanto, estrechamente imbricada con los dominios de la écfrasis. Como apunta Linda Hutcheon, "it is when adaptations make the move across modes of engagement and thus across media, especially in the most common shift, that is, from the printed page to performance in stage and radio plays, dance, opera, musical, film, or television, that they find themselves most enmeshed in the intricacies of the medium-specificity debates". Linda Hutcheon y Siobhan O'Flynn, *A Theory of Adaptation* (Nueva York: Routledge, 2013), p. 35.

que podría enfrentar el lector de hallarse en el papel de Gulliver.[2] Sin embargo, pese a interpretaciones tan diversas, el resultado de dichas reformulaciones no ha dejado de conflictuar a los críticos: "La utilidad de Swift (la utilidad de la razón) parece haber resultado inútil. Nuestra cordura y nuestra comodidad prefirieron defenderse de él transformando a Gulliver en un cuento infantil, aunque es una burla horrenda cuya comprensión supera las posibilidades de la inocencia".[3] A pesar de críticas tan acerbas, siguen apareciendo, al lado de ediciones profusamente anotadas y estudios de gran erudición, nuevas adaptaciones para cine y versiones reducidas, tanto en traducción como en su lengua original. Uno de sus traductores apunta una de las causas más evidentes para esto: "Los *Viajes* funcionan a tres niveles: la pura anécdota, la sátira histórica y la sátira universal. La anécdota es simplemente la serie de aventuras que Gulliver corre en los diversos países que visita. Esto es lo único que pretenden transmitir quienes 'preparan' ediciones infantiles".[4]

1. Son numerosos los estudios que se han ocupado de la recepción de *Gulliver's Travels* y de su presencia en el imaginario popular de las culturas más diversas. Roger Bartra, dentro de su reconocido ensayo sobre la novela de Swift y su relación con la antropología, apunta un caso extremo en el que la escena del libro IV en que la mujer Yahoo se acerca a Gulliver con intenciones poco honorables llegó a convertirse en parte de las leyendas populares de la región montañosa de Kentucky en los Estados Unidos: "Se trata de un caso en el que un cuento folklórico tiene una fuente literaria, la cual a su vez tiene su origen en la mitología popular

[2] Brian Tippet, *Gulliver's Travels* (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1989), p. 71.

[3] Jonathan Swift, *Escritos subversivos* (Trad. Eduardo Stilman. Buenos Aires: Corregidor, 2012), p. 12.

[4] J. Swift, *Los viajes de Gulliver* (Trad. Pollux Hernúñez. Ciudad de México: REI, 1988), p. 348.

(como en el caso de los cuentos de los hermanos Grimm). […] Es muy posible que Swift fuese leído por antiguos colonos de Kentucky, quienes lo habrían mezclado con otras historias y transmitido en forma oral".[5]

Las traducciones intralingüísticas cumplen, entre otras, la función de hacer el texto accesible, ya sea al acercarlo a un cierto grupo etario, como ocurre con Swift en las versiones para niños de *Gulliver's Travels*, o al acercar un texto de otra época a la lengua de otro siglo, mediante diferentes recursos de actualización, que en ocasiones rayan incluso en lo que sería una traducción de carácter interlingüístico, cuando la distancia entre la lengua en que están escritos ambos textos resulta tan grande como para hacer el texto incomprensible para el grueso de los lectores, como ocurre con la prosificación que hace Alfonso Reyes del *Cantar del Mí*o Cid, o con las versiones de Seamus Heaney de *Beowulf* o J. R. R. Tolkien de *Sir Gawain and the Green Knight*. En ocasiones, dichas traducciones se acercan más a la adaptación libre, recreación, o creación derivada que en el caso de obras como *Gulliver's Travels*, pueden llegar a extremos, dentro de la propia lengua, como el de Jordi Sierra i Fabra, *Gulliver Siglo* XXI (*vid infra*) aunque ahí además con el factor interlingüístico en juego. La costumbre de presentar versiones simplificadas, ya sea en su temática, en su variedad lingüística, tanto sintáctica como semántica, etc., está

[5] Roger Bartra, "Hnuy illa nyha maiah yahoo: Las tentaciones de Gulliver", p. 415. En su comentario Bartra hace referencia a una nota de Livingstone, quien se declara sorprendido por la semejanza de la descripción que hacen de unas mujeres cubiertas de pelo en dos versiones de un cuento folklórico: "Swift's description of the Yahoos fits the hairy women in several particulars includin hairiness, ignorance of fire, long nails, and willingness to mate with more orthodox human beings. The call of the hairy women, "Yeahoh", is remarkably similar to Yahoo […]. The other points of similarity, however, suggest that the Hairy Woman tale has been influenced by people who were familiar with *Gulliver's Travels*, as well as with some of the much older tales of amatory alliances between men and seals, bears, or other animals". David A. Livingstone, "Yeahohs and Mating 'Possums", *Western Folklore*, vol. 17, núm. 1, p. 55.

mucho más acendrada en la tradición inglesa que en la española, o al menos se encuentra regulada de manera más sistemática, como lo demuestra incluso la existencia de un término como "abridged" que abarca diferentes variedades de adaptación, simplificación o reducción, o la presencia de versiones como *Tales from Shakespeare* de Charles y Mary Lamb, o las obras de Roger Lancelyn Green sobre temas tan diversos como mitología clásica y nórdica, leyendas artúricas o Robin Hood. Dentro de esta tradición se incluyen las numerosas adaptaciones de la novela de Swift, que en opinión de buena parte de la crítica inicia con *The Lilliputian Magazine* de John Newbery en el siglo XVIII.

2. Como parte de la investigación para este trabajo se llevó a cabo un relevamiento de las ediciones en español de *Gulliver's Travels* en diversas bibliotecas públicas y de instituciones de educación superior: la Biblioteca Central de la UNAM; la Biblioteca Daniel Cossio Villegas de El Colegio de México; la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, de la Universidad Iberoamericana; la Red de Bibliotecas Tec, del Tecnológico de Monterrey; y la Biblioteca José Vasconcelos. En esta última, al ser una de las bibliotecas públicas más nutridas del país, fue donde se encontró un mayor número de ediciones distintas, tanto en la modalidad de adaptaciones para niños y jóvenes como en las así declaradas "ediciones íntegras"; tan solo aquí se encontraron más de una docena de ediciones distintas del texto, sin contar las versiones explícitamente reducidas para el mercado infantil, así como las diseñadas para propósitos específicos, como puede ser la enseñanza de la lengua extranjera, como la publicada por Black Cat/Vicens Vives. De muchas de ellas se da noticia en la tabla 1, al detallar el empleo de eufemismos para el nombre de "Laputa".[6]

[6] "A euphemism is used as an alternative to a dispreferred expression, in order to avoid possible loss of face: either one's own face or, through giving offense, that of the audience, or of some third party". Keith Allan y Kate Burridge, *Euphemism and Dysphemism* (Nueva York: Oxford University Press, 1991), p. 11.

Laputa	•México: REI, 1988/Madrid: Generales Anaya, 1982 (trad., notas y estudio introductorio Pollux) •México: Porrúa, 1971 (trad., prólogo y notas Monserrat Alfau) •México: Programa México Lee, 2012/Barcelona: Vicens Vives, 1994 (adapt. Martin Jenkins, versión Gabriel Casas) •S. l.: Gaviota, 2001 (trad. Tradutex)[7] •Madrid: Mestas/El barco de papel, 2001 (trad. Walter Fernández Kent) •Madrid: Cátedra, 2010,1992 (trad. Pollux Hernúñez) •Madrid: Edimat, 2001 (s/trad.) •Madrid: SM, 2000 (trad. Pedro Barbadillo) •Barcelona: Juventud, 2005 (trad. Maribel Cruz)
Laput	•México: Aguilar, 1976 (trad. Cipriano Rivas) •México: Época, s. f. (s. trad.)
Lupata	•Navarra: Salvat, Estella, 1969 (trad. Juan G. de Luaces) •Londres: Dorling Kindersley/Buenos Aires: "El Ateneo", 2001 (adapt. James Dunbar, trad. Margarita N. Mizraji) •Buenos Aires: Visor, 2005 (s. trad.)
Lapuda	•Madrid: Espasa-Calpe, 2002/México: s. ed., 2003 (trad. Emilio Lorenzo)
Lendrinag	•Gulliver Siglo XXI. Barcelona: Edebé, 2009 (adapt. Jordi Sierra i Fabra)

Tabla 1. Un ejemplo de auto-censura en las traducciones de Gulliver's Travels al español.

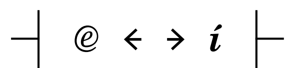
[7] Para este trabajo no se cotejaron ambas ediciones en su totalidad; sin embargo, el fragmento empleado en la tabla de cotejo de traducciones es copia textual de la edición publicada por Porrúa a pesar de que esta edición da crédito por la traducción a lo que pareciera ser un colectivo traductor de carácter anónimo.)

De acuerdo a lo propuesto por Victoria Fromkin, "language itself cannot be obscene or clean; the views toward specific words or linguistic expressions reflect the attitudes of a culture or society towards the behaviors and actions of the language users".[8] Si bien el repertorio incluido en la tabla anterior no pretende ser un recuento exhaustivo de todas las variaciones del nombre de la isla ni de las ediciones que las incluyan,[9] por escapar a los propósitos de este trabajo, sí intenta ejemplificar diversas variantes a las que puede conducir la censura, ya sea externa o autoimpuesta. Llama la atención la nota que aparece en la cuarta de forros de la edición de Espasa Calpe, anunciada como "edición íntegra". "Esta cuidada edición, fiel al texto original en inglés […]". Incluso en uno de los mapas que, como otras muchas ediciones, toma de las láminas de la edición canónica de Motte, se emplea el nombre alterado, Lapuda, mientras que en otro, donde el nombre aparece con un tipo de letra más pequeño, conservan el nombre sin modificación alguna. Aunque sin hacer mención explícita al detalle de los mapas, Pilar Elena, responsable de la edición de Cátedra, sí critica la decisión del traductor Emilio Lorenzo de alterar este detalle onomástico: "Discrepo de la traducción de Laputa por 'Lapuda' que E. Lorenzo defiende basándose en que 'no hay intención en la denominación de Swift' […] Cierto que el lector angloparlante no captaría el sentido del término español y el hispanohablante sí, pero ésta es una pequeñísima concesión que no debe negársele [al lector]".[10] Es claro que la coin-

[8] Victoria Fromkin, *An Introduction to Language* (Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1993), p. 313.

[9] En el trabajo de Ma. Isabel Herrando Rodrigo puede encontrarse un inventario más detallado de las diferentes ediciones en lengua española. Véase "A Reflection on Adaptations of *Gulliver's Travels* for Children and Teenagers in Spain during the Last Half of the 20th Century", en Micaela Muñoz-Calvo, *et al.*, *New Trends in Translation and Cultural Identity* (Cambridge Scholars: Newcastle-upon-Tyne, 2008).

[10] J. Swift, *Los viajes de Gulliver* (Trad. Pollux Hernúñez), p. 363, núm. 1. A pesar de este detalle, la editora no duda en expresar una opinión muy halagüeña para



cidencia no es gratuita. Puede constatarse al acercarse al fragmento en el que Gulliver se embarca en una disertación sobre el posible origen etimológico del nombre de la isla: "La palabra que traduzco como *Isla Voladora* o *Flotante* es en su idioma *Laputa*, de la cual nunca pude aprender su verdadera etimología. [...] Me atreví a sugerir a los más eruditos entre ellos una conjetura mía y que es que *Laputa* es casi *lap outed*, siendo *lap* propiamente el bailoteo de los rayos del sol en el mar y *outed,* ala; cosa que sin embargo no quiero imponer, sino que la someto al juicioso lector".[11] El hecho no pasa desapercibido a los responsables de las ediciones anotadas en español. Pilar Elena anota que "Firth deriva este nombre del español 'la puta' y lo relaciona con un proverbio del diccionario de español de Swift que advierte que una dama de esas 'deja el bolsillo vacío'. Mediante este vocablo, Swift podría aludir al empobrecimiento de Irlanda por el gobierno inglés".[12] El comentario explicativo de la reciente edición del Fondo de Cultura, proveniente de la edición inglesa de Rawson, está en el mismo tenor. Ambas ediciones señalan también una posible etimología alterna: "Laputa es también una sátira de la ciencia y los intelectuales puros, de modo que el nombre puede derivar del latín *putō*, que significa "pensar", "suponer" o "considerar", de ahí que Laputa pueda significar "el país de los pensadores".[13]

La siguiente tabla de cotejo presenta una muestra comparativa de un fragmento en tres de las ediciones íntegras de mayor impacto en su recepción, con la edición de REI como antecedente directo de

---

la traducción de Lorenzo, a la que en otro momento de su estudio introductorio, al hablar precisamente de las distintas traducciones al español, califica como un "admirable trabajo"; *ibid*., p. 153.

[11] *Ibid*., p. 376. Al respecto señala atinadamente la editora que "Swift hace que Gulliver no caiga en la procedencia más lógica, la del español (recuérdese que es una de las lenguas que dice conocer) y parodia así las fantásticas conjeturas filológicas hechas por estudiosos contemporáneos". *Ibid*., p. 376, núm. 6.

[12] *Ibid*., p. 363, núm.1.

[13] J. Swift, *Viajes de Gulliver* (Trad. Agustí Bartra y M. J. Gómez Castillo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), p. 352.

la de Cátedra y las ediciones de Aguilar y Salvat con una amplia distribución en los países de habla hispana, en especial la última, de distribución masiva en puestos de revistas y supermercados. Destaca en particular la simplificación en el fragmento que introduce el capítulo en la edición de Salvat, la creatividad en la naturalización de los nombres de los pueblos en la edición de Cipriano Rivas, y la

interpretación errada de la traducción de Pollux Hernúñez al término "vessel" por "vaso", aunque al cotejar las distintas elecciones de los otros traductores es evidente que éste les representó un problema de traducción. En la edición de Cátedra del mismo traductor, años después, enmienda el error convirtiéndolo en "recipiente".

REI (trad. Pollux)[14], 1988/1982	Aguilar (trad. Cipriano Rivas), 1976	Salvat (trad. J. G. de Luaces), 1969
Cap. iii Aplicándose el autor a aprender la lengua, su amo houyhnhnm colabora en enseñarle. Movidos por la curiosidad varios houyhnhnms de calidad van a ver al autor. Refiere éste a su amo un breve relato de su viaje.	Cap. iii El autor se aplica en aprender el idioma; su amo "juijin" le ayuda en tal enseñanza. Referencia del lenguaje aquel. Algunos "juijins" de calidad satisfacen su curiosidad de ver al autor. Este hace a su amo un breve relato de su viaje.	Cap. iii El autor estudia el idioma del país, ayudado por su dueño. Descripción del idioma. Curiosidad por ver al autor. Este relata su viaje a su dueño.

[14] Para la edición de REI/Anaya, el traductor aparece citado, tanto en el crédito de la traducción como en el del ensayo a manera de apéndice y de las notas, únicamente como Pollux. Sin embargo, ya en la posterior edición de Cátedra aparece como Pollux Hernúñez. Pilar Elena, a cargo de la edición de Cátedra, corrobora que se trata del mismo traductor, lo que por otra parte sería una suposición casi obvia.

Era mi empeño primordial aprender el idioma, que mi amo (pues así lo llamaré a partir de ahora), sus hijos y cada uno de los criados de su casa deseaban enseñarme, pues consideraban portentoso que un animal irracional diera tales muestras, propias de un ser racional […]	Mi principal preocupación fue aprender el idioma con mi amo (porque así será menester que lo llame de aquí en adelante) y los chicos y los criados de la casa, interesados en enseñarme, porque consideraban un prodigio que un bruto pudiera mostrar tales señales de criatura racional […]	Mi principal tarea consistió en aprender el idioma, que mi dueño (a quien desde ahora llamaré así) y sus hijos, y todos los sirvientes de la casa, deseaban enseñarme, ya que consideraban un prodigio que un animal diese tantas pruebas de ser una criatura racional […]
Contestó que sin duda me equivocaba o que decía lo que no era (pues no tienen palabra en su lengua para expresar la mentira o lo falso). […]	Replicóme que, sin duda, estaba equivocado, o que *había dicho la cosa que no era* —porque no tenían en su idioma palabra que expresara mentira o falsedad. […]	Replicóme que yo debía de estar equivocado o *decir la cosa que no era* (porque en su lengua no tienen expresiones que signifiquen mentira o falsedad) […]
Estaba seguro de que no había houyhnhnm sobre la tierra que pudiera fabricar tal vaso o confiara en yahoos que lo gobernaran.	Estaba seguro de que ningún juijin vivo podía hacer un barco tal, ni menos confiárselo a ningún yajú.	Porque estaba seguro de que ningún houyhnhnm podría hacer semejante ingenio y menos confiar su manejo a los yahoos.

Tabla 2. Del libro IV, capítulo iii

En el extremo de la adaptación como traducción interlingüística puede señalarse la obra de Jordi Sierra i Fabra a la que ya se hizo referencia en el apartado anterior. En *Gulliver Siglo* XXI, el protagonista, en lugar de un capitán de navío, en consonancia con la época a la que refiere el título, es un astronauta que en vez de islas o territorios inexplorados de la Tierra visita, más a la manera del personaje de Saint-Éxupery, diferentes planetas en donde se topa con pueblos notablemente similares a los creados por Swift. El propio autor (ya que es difícil llamarlo traductor) declara abiertamente las libertades que se tomó en la recreación de la obra: "Hoy, casi trescientos años después, mi versión, revisando la mayor parte de la extensa obra original desde una perspectiva actual, sólo pretende hacer un homenaje a uno de los textos más innovadores y desafiantes de su época".[15] Esto le permite cambiar a su antojo los nombres de los pueblos a los que llega el joven explorador galáctico, conservando únicamente el nombre de Liliput (el cual ha pasado ya a formar parte incluso del acervo del Diccionario de la Real Academia en el adjetivo "liliputiense"), reconocido ampliamente, para incorporar al repertorio las novedades de Landraput, Brobulcel, Lendrignag y Galhanton. El comentario del autor al respecto de estos cambios onomásticos resulta por demás curioso: "A mi entender, para un lector actual, términos como Blefuscu, Brobdingnag o Glubbdubdrib [...] son un tanto extravagantes para el siglo XXI. Si he respetado el nombre del rey de Liliput, Golbasto, es porque me parece divertido".[16] Asímismo, llama la atención al reflexionar sobre la traducción entre lenguas, el acercamiento de esta versión al dominio que el protagonista tiene de varias de las lenguas de su época. El poliglotismo con que Swift dota a su personaje, Serra i Fabra lo convierte en una cuestión meramente tec-

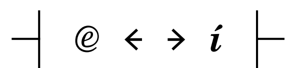
[15] Jordi Sierra i Fabra, *Gulliver Siglo* XXI (Barcelona: Edebé, 2009), p. 135.

[16] *Ibid*., p. 136. Cuesta trabajo pensar tanto que los nombres originales de Swift hayan resultado sumamente familiares a la mayoría de los lectores de la época, como sentir lo propio por los propuestos por el creador del Gulliver interestelar.

nológica, muy de acuerdo a los avances de los tiempos actuales. El interés que podría tener un navegante del siglo XVIII en el aprendizaje de las lenguas y en la traducción, por el beneficio inherente para el comercio y las relaciones con los pueblos de regiones inexploradas, se sustituye por un cómodo empleo de herramientas de traducción automatizada que fácilmente se sintonizan a la lengua empleada por los pobladores de cada nuevo planeta, sin importar si éste fuera o no totalmente desconocido con anterioridad.

3. Sólo dos años después de la publicación de *Gulliver's Travels*, Georg Phillip Telemann escribía su *Intrada nebst burlesquer Suite in d-dur für 2 Violinen* 'Gulliver's Travels', TWV 40:108, mejor conocida como *Gulliver Suite*, obra en cinco movimientos para dos violines. Al igual que Swift, Telemann estaba interesado en el cuerpo humano, y particularmente en el cuerpo en movimiento. La sátira de Swift le inspiró a Telemann la idea de una suite programática en donde cada uno de los movimientos representa cómo se imaginaba el músico a los personajes de Swift en términos de gestualidad musical. El primer movimiento, *Intrada*, es una procesión donde Gulliver zarpa a la aventura. El segundo movimiento, "Lilliputsche Chaconne," es una chacona dedicada a retratar a los minúsculos habitantes de Liliput. Telemann encuentra apropiado dedicar a los diminutos liliputienses un movimiento notable por su brevedad menor a un minuto, lo cual es extremadamente infrecuente. Además, el compositor decide escribirlo en un compás de 3/32, algo por demás inusual.[17] El tercero, "Brobdingnagische Gigue," es una *giga*, que imita la torpeza del caminar de los enormes habitantes de Brobdingnag. Por lo general las gigas son danzas ágiles de tempo rápido que por lo general utilizan compases ternarios, de 3/8, 6/8, etc. Las gigantescas proporciones de los personajes de

[17] Como se sabe, los compases más habituales son los ternarios, de 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8, o los cuaternarios de 2/4, 3/4 y 4/4. Como puede apreciarse en la figura 1, la brevedad de las fusas (treintaidosavos) y su apretado arreglo contribuyen a representar la talla de los captores de Gulliver menor a las seis pulgadas de altura.



más de 60 pies de alto, tal como los describe Lemuel Gulliver en el libro segundo, son retratadas por Telemann en un movimiento de mayor duración en un compás de 24/1, prácticamente inexistente en otras obras de la época, raro incluso para los estándares modernos. El cuarto movimiento, en que el compositor retrata a los habitantes de Laputa, recibe el nombre de "Reverie der Laputier, nebst ihren Aufweckern" (*Reverie of the Laputans and their attendant flappers*). Podría considerarse que este movimiento es una broma musical del autor,[18] tanto para el oído como para la vista, lo cual se condice con el subtítulo que da a la obra: *Burlesque*. El guiño, en el aspecto puramente visual, estaba dedicado a los músicos y estudiantes de violín, quienes tienen acceso a la partitura; consiste en el empleo de un compás absurdo e inexistente: 3 2/2/4, es decir, 3+1=4, por lo que el compás resulta ser de 4/4, el más simple y de uso más frecuente y al cual lo reducen por lo general los editores y profesores de música, o a un compás partido, ₵, que numéricamente es lo mismo. El compositor alude así al mismo tiempo al amor de los laputianos por las matemáticas, así como a su incompetencia en esta disciplina, y asimismo refleja la importancia que concedían los habitantes de estas tierras a la música. La broma auditiva, que cualquiera que escuche la obra puede percibir, se basa en el sorprendente contraste entre la melodía que el compositor emplea para representar a los nobles, ocupados en sus ensoñaciones, y la abrupta interrupción, a manos del violín segundo, de las notas que representan la labor de la servidumbre. El significado literal de *Aufwecken* es "despertar", por lo que para Telemann son más que "sopladores", "despertadores". Por último, el quinto movimiento, correspondiente al libro IV, recibe el nombre de "Loure der gesitteten Houyhnhnms/Furie der unartigen Yahoos" (*Loure of the Well-Mannered Houyhnhnms and Wilde Dance of the Untamed Yahoos*). Telemann contrasta civilización y barbarie al oponer

[18] Jeff Nguyen, "The Gulliver Suite", disponible en: <http://blogs.harvard.edu/jeffclef/2009/02/04/the-gulliver-suite-1728>.

la melodía de ambos violines para retratar a los representantes de estos dos pueblos, eligiendo para la voz que representa a los Houyhnhnms una secuencia de notas pausada apegada a las expectativas del público, mientras que asigna otra casi cacofónica al violín a cargo de dar voz a los Yahoos.

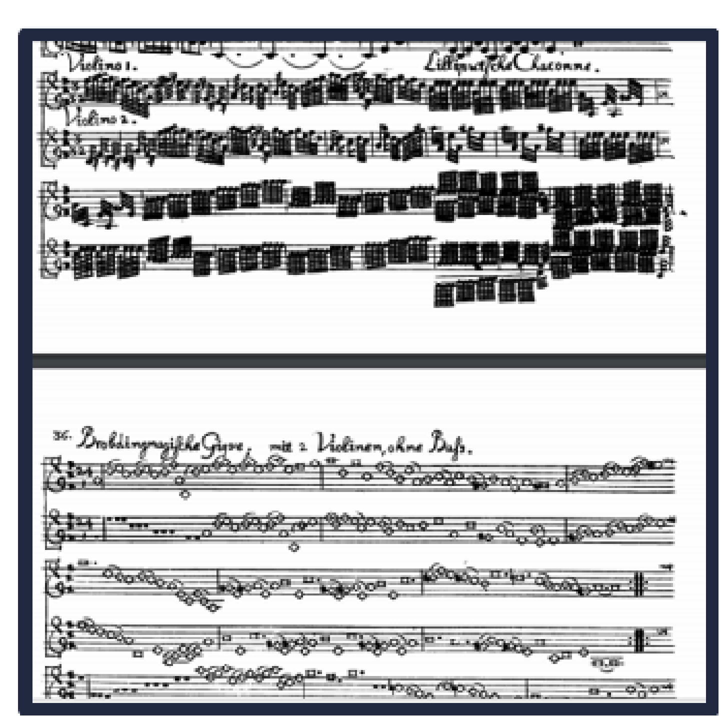
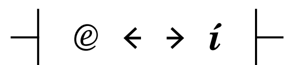


Figura 1. Segundo y tercer movimientos de la Gulliver Suite, de Telemann

Por otra parte, a pesar de que abundan las adaptaciones en audiolibro, ya sea narrativas o dramatizadas de *Gulliver's Travels*, sorprende, dada la gran diversidad de las versiones o adaptaciones literarias, que no se haya llevado a cabo un mayor número de realizaciones cinematográficas. Según Linda Hutcheon, "[i]n both academic criticism and journalistic reviewing, contempo-



rary popular adaptation are most often put down as secondary, derivative, 'belated, middlebrow, or culturally inferior' […] there are more strong and decidedly moralistic words used to attack film adaptations of literature: 'tampering,' 'interference,' 'violation' […], 'betrayal,' 'deformation,' 'perversion,' 'infidelity,' and 'desecration' ".[19] Esta es quizás una de las razones que suele disuadir a los estudios cinematográficos a emprender adaptaciones de obras clásicas de la literatura, en particular cuando se alejan de manera tan notable de la obra original. Las cuatro versiones en largometraje generalmente consideradas por la crítica son *Gulliver's Travels* (1939) de David Fleischer, *The 3 Worlds of Gulliver* (1960) de Jack Sher, la miniserie *Gulliver's Travels* (1996) de Charles Sturridge y la más reciente, *Gulliver's Travels* (2010), de Rob Lettterman, en 3D. "These four adaptations may initially seem vastly different. Fleischer's film is a children's animated tale; Sher's, predominantly a moralistic love story; Sturridge's is both an adventure tale and a psychological drama; and Letterman's film is a farcical children's comedy".[20] Como señala Lanning en su reseña, es claro que estas adaptaciones, si bien no ignoran completamente la obra de Swift, deciden privilegiar las diversas adaptaciones para niños y jóvenes como punto de partida para sus representaciones intermediales.

4. Para algunos estudiosos, las grandes obras son aquellas que, más allá de su calidad artística intrínseca, son generadoras de otras obras, ya sea críticas, traducciones u otras obras derivadas, ya sea en el mismo soporte material o en soportes alternativos. Quien estuviera de acuerdo con esta afirmación sin matizarla podría desestimar una obra como *A Modest Proposal*. Este breve trabajo de Swift quizá no haya llegado al gran público, como en el caso

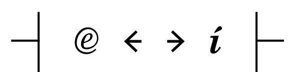
[19] L. Hutcheon y S. O'Flynn, *op. cit.*, p. 2.

[20] Katie Lanning, "Spectacle and Satire: American Film Adaptations of Gulliver's Travels", disponible en: <https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/spectacle-and-satire-american-film-adaptations-of-gullivers-travels>. [Consulta: 2 de febrero, 2017.]

de *Gulliver's Travels*, ni haya generado, hasta época relativamente reciente, obra derivada, a excepción de la crítica de entusiastas y detractores. No son siquiera abundantes sus traducciones. Una de las posibles razones radica en las limitaciones que establecen las competencias culturales e ideológicas del lector.[21] Si bien no existen adaptaciones cinematográficas de los grandes estudios o que hayan ganado el reconocimiento de la crítica, no es difícil encontrar numerosos proyectos en video, de calidad variopinta, al hacer una excursión por sitios como Youtube o Vimeo. Muchos de ellos dejan ver claramente, ya sea que lo reconozcan o no de manera explícita, que son trabajos escolares a nivel secundaria o preparatoria. No es de extrañar, dada la afinidad de la sensibilidad de los adolescentes posmodernos por la sátira y lo *gore*, recursos que explotan con singular pericia presentando secuencias en las que los niños, que Swift propone sirvan de alimento para las clases privilegiadas, son extraídos de la sección de congelados del supermercado, preparados en una cocina perfectamente equipada y servidos a la mesa acompañados de verduras al vapor. El renacimiento de las representaciones post-apocalípticas, propio de la época finisecular, permite que al menos en ese tipo de proyectos de bajo presupuesto se retomen las inquietudes presentadas décadas atrás por películas como *Soylent Green* (1973) de Richard Fleischer.

La importancia de no dejar de lado los paratextos es particularmente reveladora; en este caso, el de los títulos de las ediciones que ofrecen las contadas versiones en español. Entre ellas, puede destacarse el volumen editado por Stilman ya mencionado, *Escritos subversivos*, que de entrada predispone al lector a una interpretación determinada. Igualmente condicionante, pero ya no ideológicamente sino con una carga histórica, es la edición a cargo de Facundo Maggio, cuya traducción es bastante cercana a la de Stilman, razón por la cual los siguientes ejemplos muestran solo

[21] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'enonciation. De la subjectivité dans le langage* (París : Armand Colin, 2009), p. 17: *passim*.



la traducción de Maggio en paralelo a la “humilde propuesta” de Chuliá, con las restricciones que podrían esperarse de una edición bilingüe, forzosamente más cercana al original.

Una modesta proposición y otros escritos patrióticos irlandeses, trad. Facundo Maggio (Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2010).	*Una humilde propuesta*, trad. María José Chuliá (Madrid: Nórdica, 2012), edición bilingüe
Una modesta proposición para evitar que los niños pobres de Irlanda sean una carga para sus padres y su país, y para que la gente se beneficie de ellos.	Una humilde propuesta [para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país y para que se conviertan en algo de provecho para el pueblo][22]
Carne de niño habrá durante todo el año, pero con mayor abundancia en marzo, y un poco antes y después: porque nos han informado que un circunspecto autor (4), eminente médico francés, ha dicho que al ser el pescado un prolífico alimento, en los países católicos romanos nacen muchos más niños nueve meses después de la Cuaresma que en cualquier otra época del año. En consecuencia, contando un año después de Cuaresma, los mercados estarán más abastecidos que de costumbre, porque los niños papistas existen por lo menos en proporción de tres a uno en este reino […]	La carne de niño estará disponible a lo largo de todo el año, pero será más abundante por marzo, quizá un poco antes o un poco después, porque según hemos sabido por un importante autor, un eminente médico francés, las propiedades del pescado aumentan la fertilidad, motivo por el cual en los países católicorromanos la época en la que nacen más niños, más que en ninguna otra, es nueve meses después de la Cuaresma. Por lo tanto, si calculamos un año desde la Cuaresma, los mercados tendrán por entonces más excedentes de lo normal, pues en este reino la proporción de niños papistas es de tres a uno como poco. […]

Ya he computado el costo de cría de un hijo de mendigo […] en alrededor de dos chelines por año, harapos incluidos; por lo que creo que ningún caballero se quejaría de pagar diez chelines por la res de un buen niño gordo, que como ya he dicho, servirá para cuatro platos de una excelente y nutritiva carne […] (4) Rabelais (nota de Swift)	Ya he calculado que el coste de la manutención del hijo de un vagabundo […] será de unos dos chelines por año, incluidos los harapos; y creo que no hay caballero que se vaya a quejar por tener que dar diez chelines al año por el cuerpo de un crío bien gordo, que, como he dicho, equivaldrá a cuatro platos de carne excelente y nutritiva […]

Tabla 3. Fragmento de "A Modest Proposal"

Como puede verse en las frases subrayadas en la muestra, la "proposición" de Maggio tiene una carga ideológica mucho mayor, que apela a la sensibilidad del siglo presente en que los derechos de los niños se consideran algo mucho más sagrado de lo eran en la época de Swift.

[22] El texto completo de esta primera selección (incluyendo los fragmentos entre corchetes) aparecen en esta edición como el primer párrafo del texto, quedando el título solamente como *Una humilde propuesta*. El empleo de la versión reducida del título implica una cierta expectativa por parte del editor acerca de una mayor familiaridad del público con *A Modest Proposal*, como ocurre con el título de *Gulliver's Travels*.

Entre la censura y la reflexión: análisis de dos fuciones de la ironía en la configuración de las voces narrativas de "El informe de Brodie" y *Gulliver's Travels* (parte IV)

Jesús Dávila
Colegio de México

Como algunos otros términos empleados en los estudios literarios —por poner algunos ejemplos: 'intertextualidad', 'relato', 'trama' o 'realismo'—, el de 'ironía' se ha vuelto sumamente ambiguo. Si bien este recurso verbal se asocia a menudo con otros mecanismos y modalidades discursivas, no siempre se establecen los límites pertinentes y se corre el riesgo de asimilar la ironía a términos como 'humor', 'burla', 'risa', 'sarcasmo', 'sátira' o 'parodia'. No es, desde luego, mi intención discurrir en este trabajo sobre las delimitaciones correspondientes, lo cual requeriría de un espacio y un *corpus* más extensos.[1] Sin embargo, para sentar las bases de mi análisis, será necesaria una breve descripción conceptual.

Pere Ballart[2] retoma los trabajos de Douglas Muecke para distinguir dos tipos de ironía: la verbal y la situacional. Mientras en el primer caso alguien es irónico, en el segundo alguien juzga irónica una situación específica. La ironía verbal se origina de "un empleo específico de las palabras"; la ironía situacional es producida "por el concurso de unos hechos, acciones o situaciones de significado disonante".[3] En aquel tipo de ironía se *dice*, en éste se *presenta*. En mi análisis de las voces narrativas de "El informe de Brodie" (en

[1] Recomiendo consultar los trabajos de Pere Ballart (1994) y Linda Hutcheon (1992). El primero lleva a cabo una revisión exhaustiva del concepto de ironía desde la Antigüedad clásica hasta mediados del siglo anterior. Hutcheon, por su parte, establece un deslinde meticuloso entre los conceptos de 'ironía', 'sátira' y 'parodia'.

[2] Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Quaderns Crema, 1994), p. 193.

[3] *Ibid*., p. 314.

adelante, "El informe…") y de la cuarta parte de *Gulliver's Travels* (1726), me centraré en la ironía verbal; no obstante, hacia el final de mi exposición procuraré mostrar que en ambos casos se insinúa un par de delicadas ironías situacionales.

Con base en los orígenes griegos de la ironía, Ballart propone que ésta nació del encuentro entre dos tipos de personaje: "un falso 'sabio' y un falso 'tonto' ".[4] Esta conjunción se puede hallar en la comedia griega y en el diálogo socrático. En el primer caso, hay un "personaje fatuo que está alardeando de su valentía, sus amores o sus conocimientos"; éste es ridiculizado y desmentido por el que lo acompaña en el escenario. De esta forma, la ironía funciona como mecanismo para atacar al interlocutor: de manera elusiva, este último es desacreditado y castigado. Podríamos identificar, entonces, una vertiente punitiva de la ironía: haciendo uso de ella, se busca censurar los defectos y errores del otro. En cuanto al diálogo socrático, aunque también hay una interacción entre un falso tonto —Sócrates— y un falso sabio —por lo general, algún sofista—, aquél muestra, a decir de Ballart,[5] un profundo relativismo y se comporta con humildad: Sócrates parte del supuesto de que sabe que no sabe nada y está "siempre dispuesto a encontrar alguna prueba que altere el conjunto de lo que se discute". De esta forma, yo me atrevería a identificar una segunda vertiente de la ironía: la reflexiva. A grandes rasgos, podría decirse que el Sócrates de Platón no ve a sus interlocutores como oponentes, sino como posibles compañeros de un ejercicio intelectual que permita encontrar las mentiras y errores en aquello que se considera como cierto y que aspire a alcanzar la verdad en algún momento. Considero que en "El informe…" prevalecen las cualidades reflexivas de la ironía, mientras en el relato del cuarto viaje de Lemuel Gulliver, destacan las propiedades punitivas de este mecanismo discursivo.

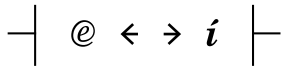
[4] *Ibid*., p. 40.
[5] *Ibid*., p. 45.

El cuento de Borges apareció por primera vez en 1970, en el libro con que comparte el título. Si comparamos "El informe…" con las diez narraciones que lo acompañan, aquel resulta anómalo por su ambiente, estructura, referentes literarios y codificación narrativa. La mayoría de cuentos se desarrollan a fines del siglo XIX o comienzos del XX en la ciudad de Buenos Aires o en lugares cercanos a ésta; los protagonistas son personajes marginales: cuchilleros, campesinos y gauchos, básicamente. Está ausente de estas narraciones la célebre abundancia borgeana de citas, referencias y alusiones a aquello que solemos denominar "literatura universal". Borges mismo en el prólogo a *El informe de Brodie* —el libro— distingue entre los demás relatos y el que hoy nos interesa: "Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga".[6] Por una parte, destaca que Borges declare que "El informe…" es un relato no realista: como ha analizado Rafael Olea Franco,[7] en este cuento Borges ensaya una serie de cambios en la manera en que practicó el género fantástico en la década de 1940; Olea agrupa esas modificaciones en torno al concepto de "codificación fantástica inversa".[8] Por otra parte, en el pasaje citado, el autor argentino hace una indicación paratextual precisa.

[6] Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), p. 1021-1022.

[7] Rafael Olea Franco, "Borges en la constitución del canon fantástico", en Alfonso de Toro, ed., *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario* (Hidelsheim: Georg Olms Verlag, 2007).

[8] Olea Franco describe ese procedimiento en los términos siguientes: "En los textos fantásticos tradicionales, se parte de un mundo tradicional manipulable y cognoscible para los personajes, el cual finalmente remite a la realidad objetiva de los lectores; dentro de este contexto, se produce un fenómeno extraordinario que resulta sorpresivo e inexplicable tanto para los personajes como para los receptores. En cambio, el procedimiento de inversión de lo fantástico comienza con la relación directa de una realidad ficticia que si bien es familiar para los personajes, en este caso los yahoos, resulta muy extraña tanto para el narrador, quien es absolutamente ajeno a ese entorno, como para los receptores (por cierto que el primer punto diferenciaría a este texto del ámbito de lo maravilloso, donde el narrador no suele manifestar distancia alguna respecto del mundo narrado)". *Ibid.*, p. 134.



Gérard Genette señala en *Umbrales* que la función primordial de los paratextos radica en orientar o controlar la interpretación de las obras tratadas por aquéllos.[9] Borges señala a sus lectores un sitio inequívoco: la cuarta parte de *Los viajes de Gulliver*. Parecería, entonces, que basta con conocer aquellos pasajes de Swift a que el autor argentino remite para comprender las relaciones inter-

textuales más importantes de "El informe…" Sin embargo, como suele ocurrir con los paratextos borgeanos y con el uso que este escritor hace de las obras ajenas, hay varios problemas por plantear y quizá resolver.

No creo que la presencia de Swift en "El informe…" sea siempre "manifiesta"; mucho menos me atrevería a decir que es evidente. Desde mi perspectiva, sólo dos elementos remiten de manera directa al cuarto viaje del capitán Gulliver. El primero de ellos está, como hemos visto, fuera del texto; se trata de aquella declaración del prólogo. El segundo se encuentra en la denominación usada por David Brodie para designar a los personajes descritos en su informe, pues los llama "Yahoos". Emplea este nombre por dos razones: por una parte, para que "sus lectores" no olviden la "naturaleza bestial" de los miembros de la tribu que Brodie trata —cabe decir que en su idioma nativo éstos se llaman *Mlch*—; y por otra, "porque una precisa transliteración [del nombre original] es casi imposible, dada la ausencia de vocales en su áspero lenguaje".[10] Más allá de estos dos elementos, hay algunas alusiones que quizá se puedan identificar con cierta facilidad y otras que precisan de un cotejo cuidadoso del texto de Borges con el de Swift. Una breve revisión de los trabajos escritos a propósito de "El informe…" permite observar que la mayoría de autores se centra en esos dos elementos para tratar las relaciones intertextuales entre el cuento y *Gulliver's Travels* y que casi nunca se pone de relieve el conocimiento profundo que Borges tenía del cuarto viaje.

[9] Gerard Genette, *Umbrales* (Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, [1987] 2001), p. 301.
[10] J. L. Borges, *op. cit.*, p. 1073.

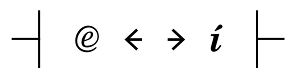
En “Violence in Representation: An Ethnographic Reading of ‘El informe de Brodie’ by Jorge Luis Borges”, Stephanie Leigh Vague discurre sobre el tipo de violencia que implica el cambio de nombre de los *Mlch* por el de Yahoos: “It is within an ‘imperialistic eye’ [...] that he [David Brodie] sees fit to replace the given proper name of the community, Mlch, with one of his own choice”.[11] A partir de Jacques Derrida y Claude Lévi-Strauss, Leigh nota que al sustituir el nombre original de la tribu, el misionero Brodie remite a esos personajes a un mundo de barbarie que él conoce y, a la vez, se coloca en una posición de superioridad respecto de ellos:

> Naming is described [by Derrida] as the originary violence of language [...]. By naming something, we are classifying it, inscribing a difference within the thing named, and thus splitting that thing in two: the original thing, and the named thing. In other words, by giving something a name, the original thing disappears and is replaced by the newly classified thing. By bestowing the Mlch with a western proper name, Brodie in effect succeeds in obliterating the Mlch as they were prior to his arrival. He has classified them according to his perspective as being inferior and bestial, and has written them into western language.[12]

En el nivel de la diégesis, me parece que los comentarios de Leigh son válidos: en efecto, el misionero impone a los *Mlch* sus valores y prejuicios. Sin embargo, conviene recordar que detrás del cambio de nombre hay una operación literaria de carácter intertextual: no sólo se trata de trasponer una serie de elementos de un texto anterior —en este caso, *Gulliver's Travels*—, sino también

[11] Stephanie Leigh Vague, “Violence in Representation: An Ethnographic Reading of ‘El informe de Brodie’ by Jorge Luis Borges”, *Lucero* (s. p. i.), p. 31, disponible en: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Vague.pdf>.

[12] *Idem*.



de transformarlos.[13] Un cotejo cuidadoso de "El informe…" con el texto de Swift nos permitirá advertir que Borges retoma algunos aspectos básicos pero los modifica o transgrede.

Hacia el final de su trabajo, Leigh nota otra similitud entre las narraciones de Borges y Swift. En ambos casos, el personaje protagonista, tras regresar a su mundo original, sufre para readaptarse: mientras Gulliver detesta a los seres humanos y ama a los caballos, el misionero David Brodie no tolera que los otros coman en su presencia y sin, por lo menos, taparse la boca.[14] Si bien la semejanza está identificada de manera pertinente, no es, desde mi perspectiva, de las más importantes y no da cuenta del gran conocimiento que Borges tenía del cuarto viaje en específico.

Ewa Krystyna Kulak ofrece inicialmente un repaso general de la presencia de Swift en la obra borgeana; luego presta mayor atención a "El informe…". Parte del comentario de Borges que ya hemos revisado —"['El informe…'] manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver"—, pero nota que "a pesar de varias similitudes, los Yahoos de Borges no son […] iguales a los de Swift".[15] A partir de su análisis, podría decirse que las diferencias entre éstos y aquellos personajes se deben a la manera en que cada narrador los percibe: el capitán Gulliver ve a los Yahoos como seres bestiales y carentes de todo rasgo civilizado; a su vez, David Brodie —quien, a decir de Kulak, "disfrazado de un misionero decimonónico", es, en realidad, "un hombre contemporáneo, acostumbrado al relativismo e inseguro de lo bien fundado de sus opiniones"—[16] logra percatarse de que los *Mlch*, o Yahoos, poseen una cultura y que no desconocen la civilización; esto, ade-

[13] Véase Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (La Habana: UNEAC-Casa de las Américas, 1997).

[14] S. Leigh Vague, *op. cit.*, p. 34.

[15] Ewa Krystyna Kulak, "Entre Laputa y los Yahoos: Jorge Luis Borges lee a Jonathan Swift", *Estudios Hispánicos*, núm. 18, 2010, p. 93.

[16] *Ibid.*, p. 94.

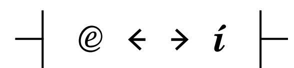
más, permite a Brodie cuestionar sus propios prejuicios. Considero que esta propuesta es pertinente, ya que pone de manifiesto las transformaciones que Borges lleva a cabo respecto del texto de Sfwift. Pero se debe complementar, a mi juicio, con un cotejo cuidadoso de "El informe…" con *Gulliver's Travels*: Borges dispuso, a lo largo de su cuento, una serie de rastros precisos que apuntan hacia la obra original.

Robert Fiddian y Anette Leddy tampoco ahondan en las semejanzas y diferencias concretas entre el cuento de Borges y la novela de Swift.[17] Desde luego, sus preocupaciones son otras: la importancia de "El informe…" dentro del libro que lo incluye —para Fiddian— y la noción de 'distopía' —para Leddy—. Los análisis de ambos son, en general, pertinentes. Sin embargo, me parece que no conviene seguir postergando el contraste riguroso de los dos textos en cuestión. Enseguida ofreceré una revisión general de los elementos que Borges retoma y reelabora de *Gulliver's Travels* para configurar su cuento. Ya que percibir e intentar comprender la ironía de un texto literario depende de un conocimiento meticuloso de la obra en cuestión e incluso de su autor, considero que este análisis allanará el camino al momento de explicar por qué, desde mi perspectiva, en Borges predominan las virtudes reflexivas de la ironía, mientras en Swift son notorias las propiedades punitivas de ésta.

He dicho que algunos de los vínculos intertextuales entre Borges y Swift en "El informe…" se pueden identificar con cierta facilidad. Considero que los más accesibles tienen como tema principal la suciedad. Los Yahoos de "El informe…", como sus precursores, se regodean en la inmundicia:

> Se alimentan de frutos, de raíces y de reptiles; beben leche de gato y de murciélago y pescan con la mano. […] Devoran los cadáveres

[17] Robert Fiddian, "What's in a Title? Political Critique and Intertextuality in 'El informe de Brodie' ", *Variaciones Borges* (2009); Anette Leddy, "Borges and Swift: Dystopian Reflections", *Comparative Literature Studies* (1990).



> crudos de los hechiceros y de los reyes, para asimilar su virtud. […] Para llamarse, lo hacen arrojándose fango. […] Es digno de atención el hecho de que, disponiendo de una meseta dilatada y herbosa, en la que hay manantiales de agua clara y árboles que dispensan la sombra, hayan optado por amontonarse en las ciénagas que rodean la base, como deleitándose en los rigores del sol ecuatorial y de la impureza. […] Son insensibles al dolor y al placer, salvo al agrado que les dan la carne cruda y rancia y las cosas fétidas.[18]

La dieta de los Yahoos de Swift es muy semejante a la descrita por el misionero David Brodie:

> Here we entered, and I saw three of those detestable creatures, which I first met after my landing, feeding upon roots, and the flesh of some animals, which I afterwards found to be that of asses and dogs, and now and then a cow, dead by accident or disease. They were all tied by the neck with strong withes fastened to a beam; they held their food between the claws of their fore feet, and tore it with their teeth.[19] (IV, ii, pp. 275-276)

La falta de higiene no sólo forma parte de la alimentación de los Yahoos descritos por Gulliver, sino que aparece en todos sus hábitos; el narrador destaca "su extraña inclinación hacia la impureza y la mugre" ("their strange disposition to nastiness and dirt"). Cuando el protagonista atrapa y carga a un pequeño de esta especie, se percata de su olor insoportable: "I observed the young animal's flesh to smell very rank, and the stink was somewhat between a *weasel* and a *fox*, but much more disagreeable. I forgot another circumstance (and perhaps I might have the reader's pardon if it were wholly omitted), that while I held the odious vermin in my hands, it voided its filthy excrements of a yellow liquid substance all over my clothes" (IV, viii, p. 313).

[18] J. L. Borges, *op. cit.*, pp. 1074-1075.

[19] Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (Londres: Penguin Books, [1726] 1985).

Frente a las descripciones precisas y despreocupadas del capitán Gulliver, las del misionero David Brodie resultan sintéticas, elusivas y pudorosas. En Swift no se escatiman detalles escatológicos: en su novela, se aprovechan prácticamente los cinco sentidos para dar cuenta de la repugnancia que los Yahoos producen en el protagonista. En Borges esa clase de detalles se atenúa o, en definitiva, se omite. Cabría pensar que esta conducta se debe a que Borges defendió desde sus comienzos de narrador una estética de la alusión: en vez de ofrecer un compendio minucioso de descripciones y circunstancias, el autor argentino solía limitarse a consignar un par de rasgos sintéticos. Sin embargo, hay, por lo menos, otra explicación para las reticencias o pudores en que "El informe..." incurre.

Este cuento parte de la añeja convención del manuscrito encontrado y traducido. Una breve nota introductoria aparece antes de la versión en español del texto ficticio, redactado originalmente en inglés con un pasaje en latín que el traductor decide omitir: "En un ejemplar del primer volumen de las *Mil y Una Noches* (Londres, 1840) de Lane, que me consiguió mi querido amigo Paulino Keins, descubrimos el manuscrito que ahora traduciré al castellano. La esmerada caligrafía —arte que las máquinas de escribir nos están enseñando a perder— sugiere que fue redactado por esa misma fecha".[20] La referencia a Edward Lane es de gran importancia.

En 1936 Borges había publicado el ensayo "Los traductores de las 1001 noches", que se divide en tres secciones dedicadas a sendas versiones del texto árabe: la inglesa de Richard Burton, la francesa de Joseph Charles Mardrus y la alemana de Enno Littmann. Al comienzo de la primera sección, Borges comenta brevemente el trabajo de un precursor de Burton, Edward Lane. A grandes rasgos, podría decirse que este último ofrece una versión muy pudorosa de *Las mil y una noches* y que ése es su defecto capital:

[20] J. L. Borges, *op. cit.*, p. 1073.

> ni las altas noches egipcias, ni el opulento y negro café con semilla de cardamomo, ni la frecuente discusión literaria con los doctores de la ley, ni el venerado turbante de muselina, ni el comer con los dedos, le hicieron olvidar su pudor británico, la delicada soledad central de los amos del mundo [...] Basta la más oblicua y pasajera alusión carnal para que Lane olvide su honor y abunde en torceduras y ocultaciones. No hay otra falta en él.[21]

Yo diría que algo semejante ocurre con el estilo de David Brodie y de su traductor al español: los pudores de ambos dificultan la identificación de ciertos elementos procedentes de *Gulliver's Travels*. Dado que en virtud de las convenciones narrativas empleadas por Borges, nos hallamos ante una traducción, sólo podemos hacer suposiciones acerca de lo que el misionero haya escrito en efecto. Sin embargo, en su nota aclaratoria, el traductor nos informa que David Brodie trató la vida sexual de sus Yahoos en un idioma poco accesible para los contemporáneos del misionero (el manuscrito debió haberse redactado a principios del siglo XIX); es decir, Brodie procuró ocultar de algún modo esa información: "Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín".[22] El traductor tiene un comportamiento mucho más elusivo que el del misionero, pues decide omitir definitivamente aquel pasaje.

Como la mayoría de editores o traductores que encontramos en la narrativa borgeana, éste interviene en el texto trasladado más de lo que debería o de lo que se acostumbra. Y como aquéllos, a lo largo del relato se traiciona, con lo que podemos saber que se trata de una entidad textual desconfiable. En la versión que ofrece del manuscrito de Brodie, se describe la manera en que aquellos

[21] *Ibid.*, p. 399.
[22] *Ibid.*, p. 1073.

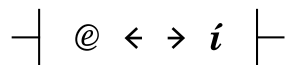
Yahoos elegían a su gobernante: "La tribu está regida por un rey, cuyo poder es absoluto [...]. Cada niño que nace está sujeto a un detenido examen; si presenta ciertos estigmas, que no me han sido revelados, es elevado a rey de los Yahoos. Acto continuo lo mutilan (*he is gelded*), le queman los ojos y le cortan las manos y los pies, para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría".[23] La traducción de 'mutilar' por 'to geld' es bastante evasiva; pues el verbo designa, en inglés, un tipo especial de mutilación: la castración.

Me parece que este pasaje alude al procedimiento ideado por los Houyhnhnms para exterminar a los Yahoos en *Gulliver's Travels*. En una asamblea para definir el destino de estos últimos, el Houyhnhnm que ha alojado en su casa a Gulliver recuerda a los otros que su huésped le ha hablado de la "horrible" costumbre de castrar los caballos en las tierras de donde él proviene. Entonces este Houyhnhnm asegura que aquella invención

> might be practised upon the younger Yahoos here, which besides rendering them tractable and fitter for use, would in an age put an end to the whole species, without destroying life; [and tells them] that in the meantime the Houyhnhnms should be exhorted to cultivate the breed of asses, which, as they are in all respects more valuable brutes, so they have this advantage, to be fit for service at five years old, which the others are not till twelve. (IV, ix, pp. 320-321)

De igual forma, al tratar la lascivia de las hembras Yahoo de "El informe...", el misionero —quizá ayudado por la versión española de su traductor— es sumamente elusivo. David Brodie recuerda brevemente el encuentro que tuvo con la reina de esa tribu: "[Ella] se dignó recibirme; era sonriente, joven y agraciada, hasta donde lo permite su raza. Pulseras de metal y de marfil y collares de dientes adornaban su desnudez. Me miró, me husmeó y me tocó y concluyó por ofrecérseme, a la vista de todas las azafatas. Mi

[23] *Ibid.*, p. 1074.



hábito (*my cloth*) y mis hábitos me hicieron declinar ese honor".[24] Brodie reduce a cuatro acciones —mirar, husmear, tocar y ofrecerse— una escena que debió haber implicado un alto grado de sensualidad y lascivia, como ocurre, en efecto, en *Gulliver's Travels*.

El Houyhnhnm que hospeda al protagonista de esta novela le habla de la lujuria característica de las hembras Yahoo:

> His Honour had further observed, that a female Yahoo would often stand behind a bank or a bush, to gaze on the young males passing by, and then appear, and hide, using many antic gestures and grimaces, at which time it was observed, that she had a most offensive smell; and when any of the males advanced, would slowly retire, looking often back, and with a counterfeit show of fear, run off into some convenient place, where she knew the male would follow her. (IV, vii, pp. 311-312)

Después de esa descripción elocuente, Lemuel Gulliver padecerá el acoso de una hembra Yahoo. Este acontecimiento sucede mientras el protagonista da un paseo en compañía de un joven Houyhnhnm designado para cuidarlo:

> Being one day abroad with my protector the sorrel nag, and the weather exceeding hot, I entreated him to let me bathe in a river that was near. He consented, and I immediately stripped myself stark naked, and went down softly into the stream. It happened that a young female Yahoo, standing behind a bank, saw the whole proceeding, and inflamed by desire, as the nag and I conjectured, came running with all speed, and leaped into the water, within five yards of the place where I bathed. I was never in my life so terribly frightened; the nag was grazing at some distance, not suspecting any harm. She embraced me after a most fulsome manner. I roared as loud as I could, and the nag came galloping towards me, whereupon she quitted her grasp, with the utmost reluctancy, and leaped

[24] J. L. Borges, *op. cit.*, pp. 1074-1075.

upon the opposite bank, where she stood gazing and howling all the time I was putting on my clothes. (IV, viii, pp. 314-315)

Este sucinto análisis comparativo de "El informe…" y *Los viajes de Gulliver* permite afirmar que Borges no sigue de manera rigurosa el texto de Swift: no se trata de una reelaboración o reescritura. Es conveniente volver a la expresión que el autor argentino utiliza en el prólogo donde señala los vínculos de su cuento con el cuarto viaje del capitán: sostiene que su relato "manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver". Es decir, "El informe…" tiene su origen en la novela indicada; ése no es más que su punto de partida para llegar a un texto nuevo que si bien en algunos pasajes sigue de cerca a su precursor, la mayor parte del tiempo se aleja de él hasta incluso transgredirlo o "traicionarlo". Como hemos visto, la autocensura del misionero y la censura de su traductor al español ocasionan un cambio drástico en el tono y el contenido del modelo textual de "El informe…". Si bien esta circunstancia propicia un relato elusivo y quizá por momentos excesivamente pudoroso, facilita que las propiedades reflexivas de la ironía se asienten en el texto.

Rafael Olea Franco observa que no interesa a Borges "seguir explotando la vertiente satírica del texto [de Swift]"[25] y concluye que "en realidad el texto borgeano efectúa una velada corrección a su antecesor: mientras en su alegato el capitán Gulliver sólo denigra a los yahoos, el misionero Brodie, quien acepta que ellos también tienen una cultura, aconseja a la reina [que los salve]".[26] Yo diría que las diferencias más importantes entre el relato de Borges y el de Swift provienen de la manera en que se configura la voz narrativa en cada texto.

Sin duda, en el capitán Gulliver predominan las intenciones satíricas. Es pertinente recordar un par de reflexiones teóricas en

[25] R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 133.

[26] *Ibid.*, p. 135.

torno a la noción de sátira. Por una parte, Linda Hutcheon nota que esta "forma literaria […] tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales [pero] no literarias".[27] Por otra parte, Pere Ballart, con base en el filósofo alemán Jean Paul, señala una serie de rasgos que diferencian la sátira de la ironía: esta última

> relativiza las dimensiones de unos referentes y otros, sin tomar partido por ninguno, y se aleja de las maniobras del satírico, que, si se sirve de la ironía, es sólo de su variante más instrumental, que le permite censurar no la tontería, sino al tonto. […] la ironía [carece] del tono sangrante que tiene el common mocker de la sátira: éste se juzga muy superior a sus semejantes, pero no como el ironista, que es capaz de reconocerse parte de la humanidad y falible como todos ellos, entre los que se cuenta, sino con una superioridad sin distancia alguna, de puro engreimiento.[28]

El capitán Gulliver censura permanentemente los defectos morales y físicos de los Yahoos, quienes padecen en grado hiperbólico los vicios humanos: son tan envidiosos, que hay que amarrarlos y separarlos para que puedan comer; su lascivia no conoce pudor alguno; a la menor provocación pelean; comen y beben sin moderación. La necesidad de evidenciar el comportamiento erróneo de los Yahoos propicia o requiere, en mi opinión, la serie de detalles escatológicos con que el narrador describe a aquellos personajes: de esta forma, no quedarían dudas en el lector sobre el comportamiento abominable de esos seres y podría comprender

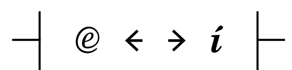
[27] Linda Hutcheon, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)* (S. trad. S. comp. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992), p. 178.

[28] P. Ballart, *op. cit.*, p. 324.

y acaso compartir la aversión del capitán. En el relato de éste, se oponen dos mundos irreconciliables: por un lado, tenemos el de los defectuosos y repugnantes Yahoos; por otro, el de los virtuosos y amables Houyhnhnms. Éstos representan, para Gulliver, un ideal de racionalidad, virtud e higiene. Como la novela deja ver, si el narrador tuviera que decidir entre un mundo y otro, optaría por el de los utópicos caballos. Sin embargo, él es un Yahoo, por más que reniegue de esa condición.

Gulliver debe pasar por un dilatado proceso de reconocimiento para aceptar ese hecho. Primero concibe a los Yahoos como bestias que nada tienen que ver con la condición humana. Luego empieza a percatarse de algunas semejanzas entre él y aquellos seres. Sin embargo, se esmera en acentuar las diferencias: para ello, emplea sus vestimentas (zapatos, guantes, pantalón, etc.) y algunas veces hace alarde de su capacidad de raciocinio ante los Houyhnhnms. Al final, procura por todos los medios a su alcance pertenecer al mundo de estos últimos: imita sus maneras, su modo de hablar y sus virtudes; los concibe como su familia. De regreso a su patria, decide comprar un caballo en cuya compañía intenta emular, fallida y ridículamente, sus días felices en la tierra de sus admirados Houyhnhnms.

En el nivel diegético de *Gulliver's Travels*, es patente la actitud punitiva del capitán: denuncia y castiga mediante el ridículo a los Yahoos y a sus compatriotas ingleses. De modo irónico, el mundo descrito en el cuarto viaje —y, desde luego, los otros mundos que trata la novela— alude a la realidad humana. Compartimos —quizá en un grado menor, a veces— los defectos ahí expuestos. Mediante su relato, Jonathan Swift censura los vicios de sus contemporáneos y aun del género humano. Si tomamos en consideración las reflexiones de Ballart sobre el comportamiento que él advierte en la mayoría de autores satíricos, es conveniente interrogarnos si Swift comparte las actitudes del capitán ante los Yahoos y los Houyhnhnms. Cuando habla de aquéllos, Gulliver recurre a la denuncia, el reproche y desprecio, pero cuando se trata de los



Houyhnhnms, lo ciegan la admiración y la reverencia. El capitán recomendaría a la humanidad, sin pensarlo, adoptar los modales, la organización y las virtudes de los Houyhnhnms. ¿Swift compartiría ese parecer?

De antemano, sé que corro el riesgo de aventurarme en un terreno peligroso e incierto. Desde hace varias décadas, se ha vuelto

un procedimiento un tanto ilegítimo hablar de las intenciones del autor en el texto. Preferimos centrarnos en las intenciones de la obra y en los efectos que producen los elementos y la organización del discurso. Optaré, desde luego, por esta vía. Según Kulak,[29] los primeros intérpretes de *Gulliver's Travels* solían atribuir los juicios del protagonista a Swift; sin embargo, varios críticos del siglo pasado —entre quienes Kulak cita a Frances Deutsch Louis, A. E. Dyson y S. H Monk— comenzaron a establecer "la distancia que separa al personaje de Gulliver de su autor".[30] Aunque no es posible emitir un juicio definitivo, a partir de esta novela, sobre las opiniones de Swift, sí cabe identificar algunos juicios y concepciones del protagonista de *Gulliver's Travels* que aquél no compartiría.

A partir de mi lectura del cuarto viaje, identificaré un par de conflictos entre la perspectiva de Gulliver y la del autor. Considero que las caracterizaciones de los Yahoos y los Houyhnhnms comparten, por lo menos, un mecanismo retórico: la hipérbole. Aquéllos se exceden, por ejemplo, en la suciedad y en la sensualidad; éstos, en la higiene y la racionalidad. Los Houyhnhnms también son objeto del ridículo: pienso en las chocantes escenas en que se encuentran y se comportan con la mayor civilidad posible, a pesar de que su estructura física les estorbe, como cuando se dan un fuerte "apretón de cascos" para saludarse. Asimismo, la narración delata la credulidad y ceguera de Gulliver: éste no reconoce la crueldad con que lo expulsan de la isla y con que deciden exterminar a los Yahoos: los castrarán y sustituirán con asnos. Yo diría

[29] E. K. Kulak, *op. cit.*, pp. 92-93.

[30] *Ibid.*, p. 93.

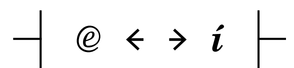
que en estos pasajes se produce una ironía situacional: el texto no *dice*, sino *presenta* los excesos de los Houyhnhnms y, por lo tanto, de quienes pretenden vivir conforme a la razón en todo momento. Podría decirse que Swift, como el buen ironista descrito por Ballart, también "es capaz de reconocerse parte de la humanidad y falible como todos [los seres humanos], entre los que se cuenta": por el camino de la razón, también se puede incurrir en extravagancias, vicios y defectos.

En lo que al texto de Borges respecta, la vertiente satírica de su relato está bastante atenuada: los pudores del misionero David Brodie y de su traductor tienden a eliminar cualquier hipérbole. Asimismo, el religioso procura explicarse en todo momento las costumbres de sus Yahoos; concluye que no se trata de seres carentes de cultura:

> Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y de las recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. No me arrepiento de haber combatido en sus filas, contra los hombres-monos. Tenemos el deber de salvarlos. Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe.[31]

Estas conclusiones de Brodie son notoriamente contradictorias: llama bárbaros a aquellos personajes, pero sostiene que representan la cultura de un modo semejante al del Imperio Británico de entonces. Con sutileza, en Borges también hay una crítica del comportamiento humano. A mi entender, las cualidades reflexivas de la ironía desplegadas en este cuento nos llevan a preguntarnos

[31] J. L. Borges, *op. cit.*, p. 1078.



hasta qué punto el género humano puede deshacerse de su estado más elemental. El mundo de las pasiones y de los instintos en que los Yahoos de "El informe…" viven no nos es, en realidad, extraño. A diario nos acecha.

Robin Fiddian[32] señala que este relato, por más atípico que parezca dentro del libro de cuentos en que se incluye, tiene profundas semejanzas con las otras diez narraciones y que no es casual que se halle al final del libro ni que le dé título. A partir de la declaración de que, según Brodie, los Yahoos "representan […] la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados", Fiddian concluye que los civilizados compatriotas de este misionero

> are agents of barbarism who, far from being confined to foreign lands beyond the pale of civilization, actually reside within its bounds, no lesser citizens of Empire than Brodie himself and, more pointedly, than "nosotros," the sinful readers. With this rhetorical coup, Borges dramatically turns the tables on his readers, challenging and indeed delegitimizing Western claims to superiority over others whom we have consistently styled as our moral, political, and cultural inferiors.[33]

Para este crítico, tales cuestionamientos se pueden asociar con uno de los dilemas más añejos de la nación argentina: civilización o barbarie. Fiddian observa que los otros diez relatos de *El informe de Brodie* giran en torno a esta disyuntiva. A lo largo de este libro de cuentos, prevalecería "the need to revisit and reassess stereotypical representations of Argentina, its history, its customs, and its people, depicted at length throughout the pages of [it]".[34] Yo añadiría que hacia finales de la década de 1960 Borges vuelve la vista sobre un mundo al que idealizó en su etapa juvenil y tendió

[32] R. Fiddian, *op. cit.*, pp. 67-68.
[33] *Ibid.*, p. 69.
[34] *Ibid.*, p. 76.

a juzgar de manera apresurada. Sus reflexiones alcanzarían uno de sus momentos culminantes en "El informe…", pero habría que esperar un relato aparentemente inofensivo, "La noche de los dones" (1971), para que llevara hasta sus últimas consecuencias esa engañosa distinción entre civilizados y bárbaros. En el afán de establecer esta clase de deslindes, cualquier hombre puede ser objeto en cualquier momento de una situación irónica: no podemos olvidar que a lo largo de la historia, en nombre de los valores más altos de la civilización se ha recurrido a los procedimientos más deplorables en esa misma escala.

Borges y Swift, etnógrafos de lo imaginario

Julio M. Fernández Meza
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

No deja de ser paradójico que hacia la conclusión de la conferencia "El escritor argentino y la tradición" Jorge Luis Borges mencione a Jonathan Swift y su obra por antonomasia para ejemplificar por qué la tradición del escritor argentino se trata de la cultura occidental, si, a lo largo de la obra del primero, el lugar que el segundo y tal escrito ocupan parece circunstancial. Al referirse a Shaw, Berkeley y el propio Swift, cuya condición irlandesa les abrió la posibilidad de arraigarse de un modo particular en el ámbito de las letras inglesas, Borges traza una analogía con respecto del escritor argentino, capaz de innovar en la cultura literaria independientemente de la patria. Con tal de subrayar que el texto importa más que las intenciones del creador al concretarlo, distingue lo siguiente:

> Tomemos el caso de Kipling: Kipling dedicó su vida a escribir en función de determinados ideales políticos, quiso hacer de su obra un instrumento de propaganda y, sin embargo, al final de su vida hubo de confesar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por éste; y recordó el caso de Swift, que al escribir Los viajes de Gulliver quiso levantar un testimonio contra la humanidad y dejó, sin embargo, un libro para niños. [1]

[1] Jorge Luis Borges (1984b), "El escritor argentino y la tradición", en Carlos V. Frías, ed., *Obras completas (1923-1972)*, *Discusión* (Argentina: Emecé, 1984b), p. 273. A menos que se especifique cito los textos de Borges de las *Obras completas* de 1974. Distingo con letras los diversos textos suyos utilizados en este trabajo que están incluidos en dicha edición. En cuanto a Swift cito *Gulliver's Travels* de la edición de Penguin Books y recurro al aparato crítico de la edición de Wordsworth.

Cabe conjeturar que Swift, como autor perteneciente a semejante literatura, repercutiría, si no en una medida equivalente, cuando menos más allá de la mordacidad citada, pues Borges hace explícita su anglofilia de múltiples formas; ya en las varias ocasiones cuando fue entrevistado, ya al impartir su curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, ya en su quehacer como hombre de letras. Responder esta cuestión, a mi ver, implica rastrear la resonancia entre las dos plumas más allá de las referencias explícitas, sin plantear la relación del precursor y el epígono, ni proyectar apropiaciones o influencias. Es menester apreciar el lugar de Swift en la obra de Borges a partir de un criterio de afinidad, no de cantidad.

Un método propicio para desarrollar este criterio consiste en analizar cómo ambos ficcionalizan sociedades imaginarias para comparar similitudes y diferencias en esa línea. Dividiré este trabajo en dos secciones: en la primera expondré algunos postulados teóricos de la literatura fantástica planteados por Campra y Roas, además de distinguir lo fantástico de la sátira (la modalidad tradicionalmente adscrita a Swift); en la segunda aplicaré tales consideraciones para llevar a cabo un examen comparativo (en el orden cronológico de publicación) en algunos textos de los escritores en cuestión, los cuales son, los viajes III y IV de *Gulliver's Travels* (1726, 1735), "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940) y "Utopía de un hombre que está cansado" (1974). A guiño de *A Modest Proposal*, si bien compararé el viaje III con el texto incluido en *Ficciones* y el viaje IV con el texto incluido en *El libro de arena*, mi interés consiste en examinar diversos paralelismos al respecto para ahondar en la ficcionalización de sus comunidades imaginarias.

En general, el enlace se ha desarrollado a partir de lo explícito. Así, el examen entre el viaje a Houyhnhnmland y "El informe de Brodie"[2] representa el aspecto que mayor cantidad de interpreta-

[2] Lego dicho tratamiento a mi colega Jesús Miguel Dávila Dávila, incluido en este mismo volumen, para no incurrir en la tautología y porque ha realizado un

ciones ha suscitado como vínculo entre estos literatos. Puesto que Borges declara semejante nexo en el prólogo al volumen, "Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga",[3] se entiende el énfasis de la crítica en esa coyuntura.

Veamos algunas afirmaciones donde se aprecia cuál es la huella del irlandés en el hispanoamericano. En primer lugar, Kulak anota que "aunque [la presencia de Swift] se hace palpable en más de un lugar de los escritos del autor argentino, las referencias directas acerca de él y de su obra maestra, *Los viajes de Gulliver* (1726) no son muy frecuentes en Borges".[4] Paoli señala que respecto de la literatura inglesa del siglo XVIII, a Borges "no pueden dejar de impresionarlo las invenciones fantásticas de los *Viajes de Gulliver*, que han influido de una forma manifiesta (y a veces confesada) en cuentos como 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', 'El inmortal' y 'El informe de Brodie' ",[5] si bien añade que el efecto satírico de Swift no se traslada directamente a los textos de Borges debido a la ausencia de finalidad moralizante en ellos. En torno de la comparación entre el viaje IV y "El informe de Brodie", Leddy apunta que "[we] observe [...] the same encyclopaedic attempt to mirror the totality of western culture in a fantastic land. The two writers' descriptions of language and perception in a given Utopia are strikingly similar".[6]

---

estupendo trabajo al respecto, el cual forma parte de un análisis sesudo de la narrativa de Borges de la década de los setenta.

[3] J. L. Borges, "Prólogo a *El informe de Brodie*", en Carlos V. Frías, ed., *El informe de Brodie. Obras completas (1923-1972)* (Argentina: Emecé, 1984e), pp. 1021-1022.

[4] Ewa Krystyna Kulak, "Entre Laputa y los Yahoo: Jorge Luis Borges lee a Jonathan Swift", *Estudios Hispánicos*, núm. 18, 2010, p. 87.

[5] Roberto Paoli, "Borges y la literatura inglesa", *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm. 140, julio-septiembre 1987, p. 597.

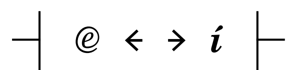
[6] Annette Leddy, "Borges and Swift: Dystopian Reflections", *Comparative Literature Studies*, vol. 27, núm. 2, 1990, p. 113.

Habida cuenta de la intertextualidad manifiesta en Borges, cuya incidencia ha sido relevante para los estudios de fuentes, no es de sorprender cuán frecuentemente se ha pretendido reflexionar así sobre este par de literatos. Dado que en el prólogo mencionado el argentino enmarca sus relatos como realistas, con excepción del que le da título al volumen, ahí subyace un indicio significativo de lo fantástico en tanto que codificación, proceso que puede asociarse con el emprendido por su homólogo irlandés.

Phantastikós (φαυταστικός) y Satĭra: panoramas críticos

Como sabemos, una conceptualización clásica de lo fantástico es la de Todorov,[7] quien centra su exégesis en la vacilación suscitada en los personajes y/o el lector, cuya experiencia está basada en las leyes naturales, ante lo sobrenatural. A razón de que su definición se sitúa en el contacto entre lo real y lo imaginario, dicha vacilación gira en torno a una explicación ya natural, ya sobrenatural de los acontecimientos, de ahí el involucramiento intratextual de los personajes y extratextual del lector. Lo fantástico se trata de una codificación limítrofe entre lo extraño (caracterizado por acontecimientos que no alteran las leyes de la realidad, los cuales, no obstante, son extraordinarios o increíbles) y lo maravilloso (caracterizado por acontecimientos que no provocan reacción de esta índole en los personajes ni el lector y, por ello, se precisa una nueva serie de leyes si han de ser explicados). Elabora una escala de lo fantástico respecto de estos fenómenos al sopesar si domina lo extraño o lo maravilloso. Por ende, hay "extraño puro", "fantástico extraño", "fantástico maravilloso" y "maravilloso puro". En sí, lo fantástico linda en el justo medio entre la segunda y tercera gradaciones, es decir, el espacio donde la denominada pureza de los fenómenos no puede advertirse.

[7] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Trad. Silvia Delpy. Argentina: Tiempo Contemporánea, 1972), pp. 34-71.



Una circunstancia muy valiosa de la tipología de Todorov radica en el tratamiento de aspectos como el enunciado, la enunciación, lo sintáctico, lo temático para precisar el efecto fantástico, de ahí que Campra[8] anote que en los últimos años el debate sobre estas propuestas continúa con tal de reforzar el campo de estudio en términos de contenido y en modos de representación. En ese sentido sistematiza el nivel semántico.[9] Su conceptualización de lo fantástico, al contrario de la vacilación, se basa en la trasgresión entre dos estatutos de realidad; por lo tanto, se configura como acción, en vez de reacción según propone Todorov. Formula una agrupación bipartita de categorías sustantivas y predictivas enfocada en la voz narrativa. Las primeras remiten a la situación enunciativa conforme al eje de la identidad, es decir, el tiempo y el espacio desde donde dicha voz emite su enunciación; con las segundas se puede calificar dicho eje. La trasgresión se manifiesta al combinar ejes opuestos entre sí. Campra ejemplifica su esquema con dicotomías como concreto/abstracto (lo concreto abarca aquello sujeto a la temporalidad y especialidad, y cuya existencia se constata por la experiencia compartida que lo valida como real, mientras que lo abstracto no se ajusta a estas reglas, obedece un código específico y carece de materialidad) o como yo/otro (el yo se desdobla y la identidad personal se nulifica).

Como estructuración general del texto fantástico en el plano semántico propone una esfera A independiente de una B que, conforme al desarrollo la narración, llega a superponerse una con otra. Es allí donde la instancia narrativa cobra radical importancia para la codificación fantástica, porque, en esencia, consiste en un problema de percepción. Por eso se hace hincapié en el acto de enunciación, dado que el conjunto de situaciones narrativas devela este efecto.

[8] Rosalba Campra, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en *Teorías de lo fantástico* (Trad. Luigi Giuiani. Introd., compilación y bibliografía de David Roas. España: Arco/Libros, 2001), p. 157.

[9] *Ibid.*, pp. 161-167.

No en vano la construcción suele ser indicial en los textos de esta condición, habida cuenta que el ámbito de lo fantástico precisa una temporalidad determinante de lectura, así como la contraposición de dos órdenes irreconciliables (uno de los cuales se afirma y puede ser explicado), mismos que van oponiéndose a medida que los indicios se explayan. Además, para que el suceso extraordinario se suscite es menester este tipo de construcción, porque la utilización de los indicios favorece la verosimilitud de tal suceso, si bien los indicios han de seguir una lógica de enunciación y encubrimiento a fin de no incurrir en una deficiente construcción del texto.

Si la verosimilitud es preponderante para la configuración textual del mundo representado, el acontecimiento fantástico se esfuerza por expresar tal verosimilitud a pesar de que se constituya como inverosímil en tanto que las experiencias compartidas no favorecen su provocación. La realidad por ser representada requiere ser probada y probarse, de ahí el rigor y la meticulosidad como rasgos consustanciales del discurso fantástico. Por consiguiente, la transición lógica de un plano semántico a otro depende del cuidado de la forma, sin importar si la función de este mecanismo reside todavía en la indagación de la realidad:

> El paso de un fantástico predominantemente semántico, como el del siglo XIX, al fantástico del discurso, va parejo con la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga, que ve el trabajo sobre el significante como único modo de ahondar en el significado. Así es como lo fantástico emerge hoy como resultado de los niveles considerados esencialmente como formales. [...] La función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, aunque a través de mecanismos bien diferentes —y que indican los cambios de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes— sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad.[10]

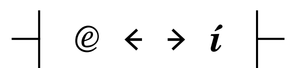
[10] *Ibid.*, pp. 189-191.

Este postulado es de gran utilidad para mis propósitos en tanto distinción de lo fantástico en dos tiempos determinados. Así, antes del siglo XX se articula sobre todo como fenómeno de percepción de los personajes y en el XX consiste en un fenómeno de escritura. Nótese la feliz coincidencia, ya que se fecha el año de 1700, parte del contexto que a Swift le tocó vivir, a la luz de la contemporaneidad, donde cabe situar a Borges.

Por su parte, Roas[11] asevera que la gran mayoría de las teorías acerca de lo fantástico se fundamentan a partir de la confrontación de lo real con lo imposible. Lo fantástico clásico nace en el contexto newtoniano donde se concibe que el universo obedece las leyes de la naturaleza, las cuales pueden ser explicadas mediante la razón, y, por lo tanto, lo fantástico implica una excepción a la estabilidad del universo. Una cuestión llamativa de las consideraciones del escritor español es el señalamiento de que la realidad ha dejado de concebirse como absoluto y se contempla como convención y construcción, cuyo decurso se desarrolla al ritmo de la evolución del pensamiento, según formulan diversas teorías científicas como la física cuántica y la cosmológica. El propósito de comentar ciertas teorías no circunscritas a los estudios literarios tiene como fin para Roas mostrar que ante los nuevos paradigmas de la realidad, las concepciones sobre lo fantástico son reformadas. Tal como Campra[12] objeta que el confinamiento de Todorov en torno de la vacilación conlleva la limitante de enmarcar en lo fantástico un número muy acotado de obras, Roas critica que varios estudiosos desde Todorov insistan en que el asunto depende de la vacilación o incertidumbre. Más bien, agrega, el efecto se suscita por lo inexplicable del fenómeno, ya que propicia que el espacio intratextual

[11] David Roas, "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición", en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, eds., *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)* (Madrid: Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid, 2009), p. 94.

[12] R. Campra, *op. cit.*, pp. 190-191.



se proyecte en el espacio extratextual del lector. Tal "inexplicabilidad" estimula a los personajes a cuestionarla, lo que va a desencadenar los dos órdenes enfrentados a los cuales Campra se refiere, y, en consecuencia, también induce al lector a cuestionarla cuando decide confrontarla con la realidad más allá del texto. La participación del lector constituye un proceso de articulación donde reconoce la realidad del texto y donde se reconoce a sí mismo, como a la par se da una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada en el texto. Bien afirma él[13] que el objetivo principal de lo fantástico ha sido y sigue siendo reflexionar sobre la realidad, sus límites, nuestro conocimiento acerca de ésta, así como los métodos mediante los cuales hemos podido comprenderla y representarla.

De manera afín a Campra, Roas[14] formula que lo fantástico comprende una cierta alteración, si bien en su caso se trata de desestabilización en vez de trasgresión. La línea divisoria es sutil, mas perceptible: mientras las propuestas de la primera se basan parcialmente en Todorov en tanto que quebrantamiento de una serie de leyes (las naturales versus lo sobrenatural); las propuestas del segundo tienen como prioridad cuestionar la coexistencia de lo posible y lo imposible en el mundo ficcional, dentro y fuera del texto. Puede decirse que, al contrario de confrontar lo real con lo imposible, destaca que la aparente concomitancia de tales planos ocasiona el efecto fantástico. Es más, la tematización de este conflicto determina la condición de "fantasticidad", porque exige el contraste entre la realidad representada y nuestra idea de la realidad, así como la presentación de dos entornos ficticios que no pueden avenirse entre sí.

Ahora bien, ¿cómo relacionar estas propuestas con la sátira? ¿Puede hablarse de un nexo entre la sátira y lo fantástico? ¿O la articulación de los mecanismos impide su posible interrelación?

[13] D. Roas, *op. cit.*, p. 103.

[14] *Ibid.*, pp. 105-106, 113.

Knight[15] define la sátira como catalizador de géneros más que como género en sí y, en concreto, como *satiric frame of mind*. La manera en que se organiza y se establece el objeto del escarnio constituye el carácter del *frame*. La actitud de escepticismo ante la vida, dirigida a ejemplos reales (fuera del texto), es lo que constituye el *frame of mind* (punto de vista, perspectiva). La sátira se articula como ataque o afrenta mordaz, ingenioso, sin importar si el sujeto real que recibe el escarnio no sea el blanco principal de ésta. No sólo representa a la "víctima" satirizada, sino también imita los géneros discursivos (en términos bajtinianos), lo que caracteriza, por ejemplo, la sátira marcada por la ironía.

Bajo esta óptica el discurso de la sátira se engarza con una figura retórica. Esto lleva a Knight a centrar el concepto de *satiric frame of mind* de manera simultánea en la perspectiva irónica del sujeto histórico que es blanco de la sátira y en la parodia de la forma literaria; es decir, la relación entre la sátira y los géneros en los que se enmarca. A tal respecto me parece del todo pertinente la siguiente indicación de Hutcheon, donde diferencia con precisión la parodia de la sátira y se avala la competencia genérica del lector para reconocer marcas irónicas, satíricas o paródicas sin recurrir por necesidad al género de la obra ni la intención autoral al momento de que éste decodifica el texto:

> [Nous] limitons notre propos à la définition structurale de la parodie: une synthèse bitextuelle fonctionnant toujours de manière paradoxale, c'est-à-dire afin de marquer une transgression de la doxa littéraire. Cette signalisation de différence détermine les distinctions entre la parodie et d'autres modalités intertextuelles où par contre des structures dédoublantes mettent en relief la similitude des textes superposés [...]. La distinction entre la parodie et la satire réside dans la «cible» visée. La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement

[15] Charles A. Knight, *The Literature of Satire* (Estados Unidos de América: Cambridge University Press, 2004), pp. 3-4.

> humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont généralement considérées comme extratextuelles dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires. Bien qu'il y ait [...] une parodie satirique et une satire parodique, le genre purement satirique en soi est investi d'une intention de corriger, laquelle doit être axée sur une évaluation négative pour que soit assurée l'efficacité de son attaque. [Il] faudra tenir compte des complications' introduites par la possibilité d'une ironie inconsciente, non voulue par l'encodeur mais décodée comme ironique par le lecteur. De même, il est concevable qu'un lecteur puisse interpréter comme parodique ou satirique un texte créé sans aucune intention de ce genre, du moins de la part de l'encodeur.[16]

La parodia así definida saca a flote un aspecto del escrito, en este caso una marca de diferenciación por medio de textos superpuestos. En tanto que la sátira es una moralidad consagrada a remediar vicios y defectos (que por lo habitual son de índole

[16] Linda Hutcheon, "Ironie, Satire, Parodie: Une approche pragmatique de l'ironie", *Poetique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*, vol. 12, núm 46, 1981, pp. 144-150. Trad.: Limitamos nuestro propósito a la definición estructural de la parodia: una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir con tal de marcar una transgresión de la *doxa* literaria. Esta señalización de *diferencia* determina las distinciones entre la parodia y otras modalidades intertextuales o bien estructuras desdobladoras que ponen en relieve la *similitud* de los textos superpuestos […]. La distinción entre la parodia y la sátira reside en el "blanco" avizorado. La sátira es la forma literaria que tiene por meta corregir ciertos vicios e ineptitudes en el comportamiento humano a través del ridículo. Las ineptitudes así vistas generalmente se consideran como *extratextuales* en el sentido de que casi siempre son morales o sociales, y no literarias. Si bien hay […] una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir que debe estar basada en una evaluación negativa para asegurar la eficacia de su ataque. Se deberán tener en cuenta las complicaciones introducidas por la posibilidad de una ironía inconsciente, no buscada por el codificador pero sí decodificada como irónica por el lector. Igualmente, es concebible que un lector pueda interpretar como paródico o satírico un texto creado sin ninguna intención de este tipo, al menos de parte del codificador.

extratextual dada su esencia moral/social no necesariamente literaria) a medida que se escarnece sobre ellos, la parodia comprende la imitación de una forma. Cabe destacar la facultad que Hutcheon[17] asigna al lector en cuanto a competencia se refiere para explorar el potencial de sentido del texto según procedimientos particulares, dado que estos recursos no existen más que virtualmente en el texto codificado por el autor, cuya decodificación recae en aquel lector capacitado para llevar a cabo el proceso en cuestión. En sintonía, Knight[18] anota que el matiz entre la novela satírica y la novela que la sátira está en manos del intérprete, debido a que la lectura va a generar todo un repertorio de ideas acerca de sus funciones, de donde se deducen las fronteras altamente permeables de la sátira.

En consideración de esto, creo que es posible afirmar unos cuantos puntos en común entre lo fantástico y la sátira. Así, ambos se tratan de mecanismos o modalidades cuya finalidad le confiere a la obra un conjunto de rasgos que estimula un cierto tipo de lectura con miras a explorar el potencial de sentido bajo esa dirección. Ambos invitan a adoptar una postura crítica y reflexiva ante las circunstancias y acontecimientos desplegados en el texto debido a la condición reactiva y dinámica, proclive a cuestionar, de estos dispositivos. Ambos requieren cuando menos dos planos a partir de cuyo entrechoque el asunto de fondo puede emerger y puede dotar de carácter a la obra. Por ello, como ambos ejercen su campo de acción en función de la realidad más allá del texto, es menester que se establezca la línea donde quedan divididos los dos planos por ser confrontados, ya en lo fantástico, ya en la sátira, de ahí la alta probabilidad que la presencia de elementos de índole realista, por no añadir verosímiles, coadyuve a acotar semejante línea. A raíz de esto, en ambos subyace el potencial para ahondar en la realidad objetiva en virtud del rico espectro de lecturas que ofrece esta clase de codificaciones.

[17] *Ibid.*, p. 151.

[18] C. A. Knight, *op. cit.*, p. 14.

En esencia se distinguen por la ausencia o presencia de lo moral en su articulación, así como por el modo en que rompen con los planos ficcionales, pues, a mi juicio, en la sátira no se suscita un proceso de desestabilización como en lo fantástico. De esta manera, si lo fantástico puede hacer uso de la ironía y la parodia, entre otros recursos, para ocasionarse ha de prescindir de las situaciones moralizantes a lo largo de su desarrollo, mientras que la sátira, debido a sus propiedades, sí requiere dichas situaciones con tal de lograr a cabalidad su cometido.

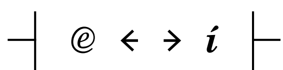
Creo que un seguimiento lógico de estos párrafos implica albergar la noción de sátira fantástica o lo fantástico satírico. Si se ha afirmado la permutabilidad de la sátira en torno de otros aspectos y así mismo se ha visto siquiera un poco la evolución de los estudios de lo fantástico, es lícito plantearse una cierta combinatoria. No obstante, explayar un punto tal trasciende los alcances de este trabajo. El objetivo de comparar unos textos de Borges y Swift estriba en cotejar sus similitudes y sus diferencias con miras a efectuar una hermenéutica que permita vehicular circuitos de sentido en una dirección, a mi ver, no muy explorada. Una coincidencia particularmente llamativa que detecté en ambos es la escritura de etnografías sobre sociedades a la cuales apelo imaginarias, a falta de mejor denominación; esto es, el recuento de los usos, prácticas, tradiciones, costumbres que conforman la cultura de una cierta sociedad, el cual es hecho por un observador no perteneciente a la misma, quien opta por narrar (y a veces escribir) la experiencia y cuya relación, en última instancia, remite a la realidad objetiva del lector. Si bien Borges escribe una parte considerable de su haber con pleno conocimiento de causa sobre la magnitud de lo fantástico, eso no quiere decir que yo enmarque ni clasifique a Swift bajo el rubro de la literatura fantástica. Éste emplea la sátira como recurso estilístico con el propósito de llevar a cabo una crítica incisiva de la sociedad real donde se desenvolvió, con la sociedad más allá de lo ficcional. Lo que particulariza semejante procedimiento es retratar sociedades imaginarias, cuya confección se articula a

partir del discurso de la crónica realista y elementos de índole fantasioso para reforzar el efecto satírico, de ahí que, como mencioné, cuando se ha efectuado la radiografía en cuestión, el protagonista traza diversas comparaciones de los sitios visitados con respecto al mundo donde se ha criado. En el caso de Borges, se verá, dicho retrato es autorreferencial o intertextual.

Si al cotejar el viaje a Houyhnhnmland con "El informe de Brodie" Olea Franco resuelve que algunos rasgos de la codificación de lo fantástico están sugeridos en Swift, "él más bien imprime un tono maravilloso a su obra, porque en ella lo extraordinario se acepta como parte de un mundo homogéneo",[19] yo percibo que, aun cuando coincido en que la atmósfera puede perfilarse como maravillosa según Todorov, lo extraordinario no llega a aceptarse por completo. Si puede concebirse *Gulliver's Travels* como un conjunto donde cada viaje principal goza de cierta autonomía entre sí,[20] los tres viajes anteriores al último no generan una reacción en ese sentido en el protagonista, pues emprende la siguiente aventura sin que las situaciones vividas le brinden aprendizaje o mejoramiento, de ahí que no aproveche la experiencia adquirida a lo largo de los viajes; en cambio, el cuarto de ellos vaya que modifica su escala de valores, porque las experiencias con los Houyhnhnms y los Yahoos lo impresionan al grado de no soportar a los seres humanos con quienes habrá de tratar, inclusive su propia familia, y prefiere convivir con unos caballos recién adquiridos a fin de instruirlos o, en el último capítulo del libro, interrumpe su perorata acerca de la escritura y publicación de sus travesías para continuar exaltando a los Houyhnhnms. Estos factores, entre otros, permiten sugerir cómo lo extraordinario ha alterado a

[19] Rafael Olea Franco, "Borges en la construcción del canon fantástico", en Alfonso de Toro, ed., *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario* (Alemania: George Olms Verlag, 2007), p. 135.

[20] J. Paul Hunter, "*Gulliver's Travels* and the later writings", en Christopher Fox, ed., *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* (Estados Unidos de América: Cambridge University Press, 2003), pp. 223-224.



Gulliver, aun cuando este cambio no se adecúe tal cual a los parámetros de la codificación de lo fantástico tradicional.

De viajeros, libros y utopías

Desde el título mismo (en ambas ediciones) de *Gulliver's Travels*, el viaje constituye el factor de cohesión así como el cariz de mayor significación del volumen. Knight[21] advierte que el cambio del título original *Travels into Several Remote Nations of the World* al definitivo proyecta el abanico interpretativo de las naciones observadas a Gulliver como personaje y observador.

Ciertamente, al modificar así el paratexto, se percibe la intención de conferir más peso a las expediciones del protagonista transmitidas a partir de su propia voz. Esto ocasiona un complejo efecto de *mise en abyme* porque, señala Rodino,[22] el lector llega a advertir que Swift como autor real escribe la narrativa de Gulliver que, como autor implícito, hace a la vez lo mismo con el personaje Gulliver, quien, por su parte, no sólo interpreta dicho papel sino además es el portavoz de otros personajes de los *Travels*, por no añadir su rol como lector e intérprete de las numerosas sociedades a las cuales aporta. El propósito de enmarcar toda la ficción como una sucesión de viajes responde a una causa determinada para cuyo desarrollo Swift elige la sátira como vehículo expresivo en torno del contexto de publicación del libro y, de manera más amplia, en torno de la sociedad donde él se desenvuelve:

> Swift's formal choice to cast his satire as a travel book had a lot to do with the popularity of travel and adventure narratives —and with the difficulty of discriminating factual narratives from their fictional counterparts— but travel is not just a convenience. Travel

[21] C. A. Knight, *op. cit.*, p. 67.

[22] Richard H. Rodino, " 'Splendide Mendax': Authors, Characters, and Readers in *Gulliver's Travels*", *PMLA*, vol. 106, núm. 5, 1991, p. 1057.

—movement through space in a way that involves accumulation of facts towards a coherent narrative about place, culture, and humanity— recapitulates a mode of education characteristic of Swift's time and replicates the rhetorical and epistemological mode of many characteristic contemporary genres, including conduct books, autobiographies, memoirs, and novels. [...] Swift does not say that all travel books are lies and cheats, but his book illustrates, by absurd parody, how it is done. And in the process of destroying authoritative confidence in the mode of presentation he both undermines belief in that mode's assumptions and creates (almost in spite of himself) a persuasive, comparative account of what characterizes the cultural life of Gulliver's (and Swift's —and the reader's) homeland. Travel turns out, in this fictional inversion, not to produce knowledge of alterity but of home. Imagining foreignness returns one to native, English issues and ultimately to the self.[23]

En efecto, la manera en que construye el entramado de su escrito trae aparejada numerosas implicaciones, una de las cuales orbita alrededor de lo político-social, por lo que, añade Roberts,[24] esta narrativa no sólo remite al contexto de publicación, sino además puede aludir a la contemporaneidad, como puede verse sobre todo en los viajes primero y tercero dado su fuerte estrato político, ya que la lectura puede generar preguntas de índole moral no limitadas a las situaciones específicas que se inducen en el texto.

En cuanto a su configuración en términos genológicos, afirma Knight,[25] la sátira tiende a disfrazarse de géneros discursivos independientes, tales como la épica o, en el caso de *Gulliver's Travels*, el subgénero de los libros de viajes. Por ello hay un consenso crítico de no enmarcar genéricamente esta ficción como novela, según indica Lane Patey: "Readers by now generally agree not to

[23] J. P. Hunter, *op. cit.*, p. 223.

[24] Doreen Roberts, "Introduction", en J. Swift, *Gulliver's Travels* (Reino Unido: Wordsworth Classics, 2001), p. XVIII.

[25] C. A. Knight, *op. cit.*, p. 32.

identify Swift's book as a "novel," [...] Instead, the *Travels* are satire, more specifically satire in the form of (fictional, even mock) travel literature".[26] El irlandés valora la sátira como el mecanismo adecuado para canalizar sus ideales estéticos a profundidad, pues en *A Tale of a Tub* (1704) la empleó con fortuna y además pudo reflexionar en términos metaliterarios al respecto. Esto refutaría,

por cierto, la proposición de que su involucramiento en el Club Scriblerus (integrado principalmente por Pope, Gay, Arbuthnot y él) y en especial su aparente colaboración en *The Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus* (proyecto del que se dice que escribieron a varias manos y cuya publicación se data en 1741) contribuyó en alguna medida para la concepción de su libro por excelencia[27].

[26] Douglas Lane Patey, "Swift's Satire on Science and the Structure of *Gulliver's Travels*", *ELH*, vol. 58, núm. 4, 1991, p. 812.

[27] Ashley Marshall pormenoriza con detalle la historia y mitificación de *Scriblerus*. Señala cómo en el siglo xx Sherburn, Spence y Kerby-Miller fueron los encargados de mitificar la *coterie*, su relevancia e impacto. Ratifica, con base en la evidencia, por qué no es pertinente conjeturar que el grupo tuvo alguna injerencia en las grandes obras de sus miembros fundamentales (Pope, Gay y Swift): "Kerby-Miller's account of the provenance of *Gulliver's Travels* is likewise dangerously over-speculative. Spence suggests that the idea for the *Travels* came in part from the projected *Memoirs* (i.56), but we have no way of knowing whether that is true. The connection is tenuous at best. We have nothing to indicate that contemporaries linked the *Travels* to the Club; late-eighteenth-century commentators thought perhaps the *Travels* was mooted in 1714; nineteenth- and early-twentieth-century critics propose that the work 'must have been' discussed at Club meetings; by the mid-twentieth century, in the wake of Sherburn, the *Travels* are airily assumed to have originated at those meetings. Kerby-Miller claims outright that Swift's contributions to the *Memoirs* became, 'by evolutionary process', *Gulliver's Travels* (p. 50) —but his lengthy commentary on the relationship between the travels chapter of the *Memoirs* and Swift's *Travels* rests wholly upon supposition. 'Though Swift never publicly said so', he asserts, '*it seems likely* that he actually began writing the travels as a direct contribution to the club scheme' (p. 315, emphasis added). We cannot disprove Kerby-Miller's account —but, in the absence of evidence, the picture should never have been advanced". Ashley Marshall, "The Myth of Scriblerus", *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, núm. 1, 2008, pp. 92-93.

El tercer viaje de Gulliver es el más ajetreado debido a la cantidad de periplos emprendidos en oposición a las otras partes del libro donde la travesía principal tiene injerencia sobre aquellas de poca monta. Si esta parte destaca por la cantidad de desplazamientos, se percibe cómo el ojo satírico es más agudo, ya que ha pasado de la sátira política sobre Liliput y Brobdingnag[28] a satirizar la razón y el conocimiento en general. Hay una ampliación de enfoque. Quizás por ello Laputa se presenta como isla flotante en tanto que metáfora del *hubris*, de aquel raciocinio de altos vuelos que más bien es de miras muy cortas. Esto se advierte desde el nombre de la isla, a pesar de que Gulliver no caiga en cuenta de la ironía al respecto, notablemente obtuso para leer entre líneas según le ocurre con frecuencia durante sus aventuras: "The Word, which I interpret the *Flying* or *Floating Island*, is in the Original, *Laputa*, whereof I could never learn the true Etymology" (2003, III, ii, p. 150). Así, dado que el tejido social de Laputa está determinado por la influencia de los cuerpos celestes en el *modus vivendi* de sus habitantes, se desestiman las materias no relacionadas con astronomía, matemáticas o música, se cree en la astrología o en escuchar la música de las esferas y no les perturba el adulterio que sus mujeres cometen mientras puedan solazarse en su interés por los astros; así, el rey de Balnibarbi (territorio debajo de Laputa) somete desde la isla todo cuestionamiento a su ejercicio del poder con el peso de ésta, con su inminencia, habida cuenta de que puede moverse (unos astrónomos custodian la magnetita mediante la cual se mantiene a flote) y aplastar a los vasallos disidentes.

Pese a que el resto del reino no se desplaza por los cielos, una pretensión similar se manifiesta en los eruditos que efectúan diversos proyectos insólitos en la academia de la capital Lagado. Verbigracia, los siguientes consisten en dos problemas de índole lingüístico:

[28] C. A. Knight, *op. cit.*, pp. 67-68.

> These bits of Wood were covered on every Square with Paper pasted on them, and on these Papers were written all the Words of their Language in their several Moods, Tenses, and Declensions, but without any Order. [...] The Pupils at his Command took each of them hold of an Iron Handle, whereof there were forty fixed round the Edges of the Frame, and giving them a sudden turn, the whole Disposition of the Words was entirely changed. He then commanded six and thirty of the Lads to read the several Lines softly as they appeared upon the Frame; and where they found three or four Words together that might make part of a Sentence, they dictated to the four remaining Boys who were Scribes. This Work was repeated three or four times, and at every turn the Engine was so contrived, that the Words shifted into new places [...].
>
> [...]
>
> The other Project was a Scheme for entirely abolishing all Words whatsoever; and this was urged as a great Advantage in point of Health as well as Brevity. For, it is plain, that every Word we speak is in some Degree a Diminution of our Lungs by Corrosion, and consequently contributes to the shortening of our Lives. An expedient was therefore offered, that since Words are only Names for Things, it would be more convenient for all Men to carry about them, such Things as were necessary to express the particular Business they are to discourse on. (2003, III, v, pp. 171, 174)

Se evidencia el contraste entre uno y otro. Mientras el primero procede conforme a la propagación el segundo lo hace conforme a la supresión. Este par de experimentos y otros han sido leídos como sátira sobre el conocimiento y en particular sobre la Royal Society,[29] academia de carácter científico cuya fundación precede por décadas los *Travels*. Los ejemplos citados se han interpretado como una reducción al absurdo del lenguaje universal propuesto

[29] Chlöe Houston, "Utopia, Dystopia or Anti-utopia? *Gulliver's Travels* and the Utopian Mode of Discourse", *Utopian Studies*, vol. 18, núm. 3, 2007, p. 429.

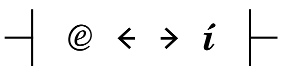
por John Wilkins, miembro fundador del organismo, quien propone que el lenguaje universal puede conducir a "the spreading of all arts and sciences: because that great part of our time which is now required to the learning of words, might then be employed in the study of things".[30] Notemos, por un lado, cómo Wilkins hace una división entre el aprendizaje de las palabras y el estudio de las cosas; por otro, Swift remarca aún más una separación tal en virtud de que suprimir las palabras brindaría beneficios para la salud y facilitaría a los hombres entenderse unos a otros como si fuera posible cargar con ellas a cuestas. Según Lane Patey,[31] el autor de *A Tale of a Tub* se propone ahondar sobre la adquisición de conocimiento y el modo de interpretar el mundo entre antiguos y modernos, algo presente en otros textos suyos, verbigracia, "The Battle of the Books". Ejemplo de esto se observa cuando laputianos y lagadianos, a la usanza de los modernos a quienes aquí satiriza, no pueden distinguir entre las demostraciones de la ciencia y la prudencia, de ahí que su obsesión por cultivar sólo ciertos saberes apunte a una frivolidad u obnubilación sobre la naturaleza y limitaciones del conocimiento humano.

Por supuesto, los proyectos lingüísticos de Lagado, sin pasar por alto la alusión de Wilkins, evocan "El idioma analítico de John Wilkins" donde Borges[32] sintetiza el funcionamiento del lenguaje

[30] John Wilkins *apud* Ian Higgins, "Language and style", en Christopher Fox, ed., *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* (Estados Unidos de América: Cambridge University Press, 2003), pp. 148-149.

[31] D. Lane Patey, *op. cit.*, pp. 811-821.

[32] No está de más recordar que uno de los parajes visitados por Lemuel Gulliver en el tercer viaje es Luggnagg, donde moran los Struldbruggs, cuya inmortalidad hace reflexionar al protagonista en términos positivos y negativos sobre la perennidad de la vida; véase J. Swift, *Gulliver's Travels* (Reino Unido: Penguin Books, 2003), pp. 191-197. En entrevista con Richard Burgin, Borges manifestó que "El inmortal" no guarda vínculo alguno con esta parte del viaje. El argentino ahonda en el peso de lo libresco de su texto al describir la anécdota, circunstancia con la cual contrasta marcadamente con este episodio de Swift, si bien podrían relacionarse si son enmarcados en el ámbito de lo maravilloso: "No, because his



propuesto por el teórico para observar con tino que "La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios".[33] Tal planteamiento puede asociarse con la satirización del conocimiento, pues en la ficción de Swift y en el ensayo de Borges se percibe un matiz de índole epistemológica; más aún, subrayan que el mérito de la reflexión estriba en semejante capacidad, en su cariz de proposición, independientemente de cuán transitoria sea. Por medio de la extravagancia de los experimentos, Swift escarnece los preceptos y valores ilustrados tan en boga en su época y durante la mayor parte del siglo XVIII; también cuestiona cuán incoherente puede ser el método mediante el cual la humanidad busca comprender la realidad.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es uno de los textos más renombrados de la obra del escritor argentino, una de cuyas muy numerosas lecturas está directamente relacionada con lo fantástico. Se publicó por primera vez en la revista *Sur* en 1940 y luego hacia finales del mismo año en la *Antología de la literatura fantástica* preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo para después ser recogido en *El jardín de senderos que se bifurcan* que, junto con *Artificios*, compone el libro *Ficciones*. Esta sucesión revela

---

immortals were very different. [...] I thought, well, even if we live to a hundred, anything we do is unimportant if we go on living, and then I also worked in that mathematical ideal that if time is endless, all things are bound to happen to all men [...]. Consequently, in order to make that idea more impressive I thought of Homer forgetting his Greek, forgetting that he had composed the *Iliad*, admiring a not too faithful translation of it by Pope. And then in the end, as the reader had to be made aware that the teller was Homer, I made him tell a confused story where Homer appears not as himself but as a friend. Because, of course, after all that time he was ignorant". Richard Burgin, "The Living Labyrinth of Literature; Some Major Work; Nazis; Detective Stories; Ethics, Violence, and the Problem of Time...", en Richard Burgin, ed., *Jorge Luis Borges: Conversations* (Estados Unidos de América: University Press of Mississippi, 1998), pp. 24-25.

[33] J. L. Borges (1984d), "El escritor argentino y la tradición", en C. V. Frías, *op. cit.*, p. 708.

una práctica común en el autor, la de difundir sus escritos en publicaciones periódicas antes de compilarlos en uno o más libros. De manera general, no suele organizar sus textos en un volumen determinado en el sentido unitario del término. Por supuesto, la importancia de mencionar esto tiene que ver con la envergadura de lo fantástico, sobre todo en este relato.

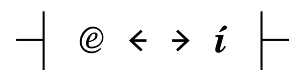
Previamente, en 1936, Borges reseña en *Sur* el libro de cuentos *La estatua casera*, de Bioy Casares:

> Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías —desde la epónima de More hasta Brave new world— y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin: todo ello articulado y orgánico, por supuesto [...]. De las novelas imaginativas de Wells (y aun de las de Swift) sabemos que hay en cada trama un solo elemento fantástico; de Las mil y una noches, que buena parte de su maravilla es involuntaria, ya que los egipcios del siglo trece creían en los talismanes y en los conjuros. [34]

En efecto, observa Olea Franco,[35] puede verse aquí la intención de escribir el texto fantástico de un modo distinto a como se venía haciendo en la corriente ahora llamada clásico tradicional, en tanto se propone que la trama no se desarrolle a partir de un único elemento extraordinario sino que vaya más allá de este método y pueda concebirse todo un universo, preludio de lo cual constituye la etnografía de una sociedad imaginaria retratada en este relato. Llaman la atención los referentes mencionados, desde algunas

[34] J. L. Borges, "Adolfo Bioy Casares, La estatua casera", en Sara Luisa del Carill y Mercedes Rubio de Socchi, eds., *Jorge Luis Borges en Sur, 1931-1980* (Argentina: Emecé, 1999), p. 130.

[35] R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 124.



obras de carácter utópico hasta las ficciones de Swift por advertir una línea de lecturas de repercusión para "Utopía de un hombre que está cansado", como se verá en breve. También cabe tener en cuenta que en "El arte narrativo y la magia", recogido en *Discusión* (1932), y en el prólogo a *La invención de Morel* (1940), este último también de Bioy Casares, Borges rechaza escribir conforme a los parámetros de la mímesis psicológica y/o realista, y opta por hacerlo en concordancia con lo fantástico o lo que él considera mágico, es decir, aquello que sigue una causalidad opuesta a la del mundo real.[36]

Tiempo después, en una conferencia impartida en Montevideo el 2 de septiembre de 1949 en Amigos del Arte, enuncia un dictamen sobre la literatura fantástica que creo es consustancial para entrever la envergadura del mecanismo, tanto en el relato como en diversos textos de su trayectoria explícitamente construidos con consciencia sobre el asunto: "La literatura fantástica [...] es necesario que se lea como literatura fantástica y presupone la literatura realista. Las cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica".[37] Por consiguiente, es primordial la intención con la cual el lector lee el texto (cabe recordar la competencia genérica puntualizada por Hutcheon) y asume el pacto de ficción establecido en él.

Si los viajes emprendidos por el personaje de Swift presuponen la presencia del mismo como testigo capaz de registrar los suce-

[36] Emir Rodríguez Monegal, "Borges: una teoría de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, núm. 95, abril-junio 1976, pp. 181-184.

[37] J. L. Borges *apud* Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos* (2a. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México), p. 49. Cito las palabras de Borges del estudio de Botton Burlá, porque la conferencia en cuestión se ha perdido propiamente hablando. Según señala Rodríguez Monegal (*op. cit.*, pp. 185-186), Carlos Alberto Passos hizo un resumen de la misma, luego publicado en un periódico de la capital uruguaya y después en *El País*. La citación empleada por Botton Burlá procede de las notas de Passos, si bien ella anota que la conferencia fue impartida en la Biblioteca San Martín de Mendoza, en Argentina, el 19 de abril de 1958.

sos, aquí la situación es diferente. El protagonista autoral (a quien cabe apelar "Borges"), al contrario de trasladarse a unas cuantas regiones, lee sobre unas cuantas regiones, a veces en compañía de algún camarada. Hay una gradación en cuanto al acercamiento. Todo el relato gira alrededor de un ámbito libresco y altamente intertextual y autorreferencial del que la trama depende, de ahí que las tres partes en las que está estructurado tomen como punto de partida un escrito principal para desarrollarse ya individual, ya conjuntamente, aunado a la copiosa cantidad de documentos, mapas y demás bibliografía consultada.

El relato abre con una codificación realista y a lo largo de sus dos primeras partes se habla más de una vez de lo fantástico, particularmente en lo concerniente a la literatura de Uqbar y Tlön (donde no se hace referencia a la realidad). Así, el hallazgo de Uqbar se da debido a la conjunción del espejo y la enciclopedia, "Borges" y "Bioy Casares" debaten las posibilidades de componer un tipo específico de novela en la cual el narrador concediera a los lectores, por medio de alteraciones, entrever cierta realidad, hecho que adelanta el núcleo del relato. Ante el recuerdo de una cita pronunciado por "Bioy", el protagonista se apresta a averiguar cuanto pueda acerca de la región misteriosa y, tras algunas peripecias, encuentra el undécimo tomo de la primera enciclopedia de Tlön que procede a resumir con amplitud:

> Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. Todo ello articulado, coherente, sin visible propósito doctrinal o tono paródico. [...] Se conjetura que este brave new world es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por

> un oscuro hombre de genio. [...] Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas.[38]

A lo largo de la recensión se aprecian varias diferencias con los habitantes de Balnibarbi. Una de ellas, acaso la más significativa, es cómo son presentados los tlönianos. Vemos un ejemplo de esto en el hecho de que no precisan vanagloriarse, aun cuando sean expertos en múltiples materias, porque no juzgan sus conocimientos a partir de otra realidad. A pesar de tratarse de seres ficticios, los tlönianos lo son sólo en apariencia,[39] ya que Borges organiza el mundo ficticio en relación con el mundo real de manera distinta: se da una imagen oblicua de nuestro mundo para hacer verosímil que nuestro mundo ha sido suplantado por el ficticio. Si la realidad de los tlönianos está subordinada al idealismo, porque estructura por entero su concepción de mundo, nomenclátor, lenguaje, religión, metafísica, literatura, noción de autoría, filosofía, polémicas, esto explica la mediación del narrador como lector del tomo, puesto que para poder transmitir las particularidades del planeta y hacer inteligible su sociedad necesita compararla con la suya, a falta de experiencias compartidas entre quienes forman parte de Tlön y quienes no. Por ello creo que, con respecto a la realidad de los tlönianos, el narrador se abstiene de afirmar juicios con tinte irónico o satírico, más bien los escasos comentarios emitidos por él con esta intención (verbigracia, el materialismo didáctico, el antisemitismo, el nazismo a los cuales se refiere hacia el desenlace) se remiten a la realidad a donde pertenece, identificada con nuestra realidad cotidiana, factual.

[38] J. L. Borges (1984f), "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en C. V. Frías, ed., *op. cit.*, pp. 434-435.

[39] Jaime Alazraki, *Versiones. Inversiones. Reversiones* (España: Gredos, 1977), pp. 79-80.

Ya en la posdata el narrador enuncia con zozobra cómo Tlön ha conseguido poco a poco suplantar la realidad a medida que lo fantástico se introdujo sin detenimiento en la realidad:

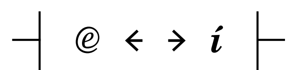
> ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres
>
> [...]
>
> Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön.[40]

Echavarría[41] ha observado tres dimensiones de la fantasía articuladas en el escrito: la primera corresponde a las sospechas del lector sobre la condición imaginaria de Uqbar; la segunda, a la condición doblemente imaginaria de Tlön cuando "Borges" lee al respecto en el artículo de Uqbar (en este caso, Tlön es la región imaginaria del país imaginario Uqbar); la tercera, a Orbis Tertius en tanto mundo creado en el lenguaje del planeta imaginario Tlön que, a la vez, es la región imaginaria de un país imaginario. A semejanza de la satirización del saber durante la expedición en Laputa, aquí también se ejerce una crítica de índole epistemológica, si bien las implicaciones en este caso son adversas. En seguimiento de Echavarría,[42] la primera dimensión de la fantasía implica la creación de un lenguaje mediante el cual se pase de lo cotidiano a lo figura-

[40] *Ibid.*, pp. 442-443.

[41] Arturo Echavarría Ferrari, " 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius': Creación de un Lenguaje y Crítica del Lenguaje", *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, núm. 100-101, julio-diciembre 1977, p. 401.

[42] *Ibid.*, pp. 402, 404, 407.



do, pues la realidad a la que remite el artículo de Uqbar se trata de una adecuación de la lógica causal racional. En la segunda dimensión se erige a Tlön como un planeta constituido por el lenguaje, cuyos referentes no son ya los del mundo real sino de las ideas y sensaciones. Y en la tercera, el empleo del lenguaje que se designa a sí mismo y designa conceptos ajenos al mundo cotidiano, alienta

la confusión de los planos de fantasía y realidad que va a propiciar la suplantación aludida: "Tlön is also the world of writing, of *escritura*, which consists in the meaningful permutation and alignment of signs according to inherent laws and not in the mere transcription of some prior, nonverbal reality".[43]

Por ello se introducen objetos provenientes de Tlön (una brújula y un cono) en el mundo del narrador. Creado por la episteme de los miembros de Orbis Tertius, el planeta provoca un efecto opresor e irreversible que ya no se aviene al distintivo favorable de la utopía de cuña tradicional: "Esto es lo verdaderamente singular de esta utopía, en comparación con las utopías clásicas; que de pronto la ficción cobra realidad, irrumpe en el universo y acaba por sustituirlo".[44] Las consecuencias de esta suplantación no parecen recurrir a la sátira para que se concreten. Así, lo fantástico no sólo trasgrede la categoría del espacio, además se desestabiliza por el efecto ominoso de Tlön, ante lo cual el narrador decide "no hacer caso" para concentrarse en una traducción. Incluso, en sintonía con los postulados de Campra de lo fantástico como fenómeno de escritura, los alcances de lo fantástico operan a un nivel extratextual si se lee el sentido de los cambios efectuados por Borges en la posdata.[45]

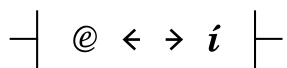
[43] James Irby, "Borges and the idea of Utopia", en Lowell Dunham e Ivar Ivask, eds., *The Cardinal Points of Borges* (Estados Unidos de América: University of Oklahoma Press, 1971), p. 42.

[44] Cristina Grau, "Tlön o la utopía cósmica", *Variaciones Borges*, núm. 2, 1996, p. 118.

[45] Olea Franco esclarece cómo la posdata le confiere al relato la siguiente intención según se concibe lo fantástico en el siglo xx como fenómeno de escritura

El cuarto de los viajes de Gulliver, cuando es promovido de cirujano a capitán, constituye, como se ha anotado, el cambio sustancial para sus travesías, tras cuya experiencia se cierra el ciclo de los periplos. A diferencia de las ocasiones anteriores, el personaje se afinca en definitiva en el círculo familiar, sumamente incómodo por tener que cohabitar con los suyos, desdeñoso, por lo demás, del trato con el resto de la humanidad. Esta aspereza se suscita a raíz de convivir con los caballos Houyhnhnms (en especial con el gris al que apela *Master*, el cual lo acoge poco después de naufragar a la isla). Su idiosincrasia, costumbres, cultivo de la razón, trato igualitario entre los suyos lo convencen a tal grado como para preferir permanecer a su lado por lo que le quede de vida, que marcharse. Se trata de una sociedad sin

en vez de fenómeno de percepción: " 'Tlön' se publicó dos veces durante 1940: en mayo, en la revista *Sur*; en diciembre, en la *Antología de la literatura fantástica*. En el primer caso, la supuesta 'Posdata de 1947' inicia con una falacia: 'Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de *Sur* [—tapas verde jade, mayo de 1940—]' (Borges, 1940: 42); este falso dato desconcertaba mucho al lector, quien justamente tenía en sus manos el número 68 de *Sur*, por lo cual el texto leído no era la 'reproducción' de un texto previo sino el 'original' mismo; la referencia bibliográfica es entonces una autorreferencia, porque no existen dos revistas sino una sola. En cuanto a la segunda versión de 'Tlön', la posdata inicia: 'Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*' (Borges, 1940b: 84); o sea que en la *Antología* de 1940 se dice que se reproduce el texto de la *Antología* de 1940. En suma, Borges se tomó la molestia de actualizar un juego literario que resulta paralelo a una de sus recurrentes preocupaciones posteriores: el texto contenido dentro del texto [...]. Idealmente, las ediciones futuras de 'Tlön' tendrían que haber proyectado la posdata hacia el futuro para elaborar una autorreferencia que simula dos textos y dos tiempos diferenciados: el original y el modificado; por ejemplo, al incluirlo en *Ficciones* en 1951, fechar la posdata en 1958 y decir que se reproducía el texto tal como apareció en *Ficciones* en 1951. Efectuar una 'actualización' permanente del texto implica una labor ingente e imposible, ya que se requeriría de un riguroso y desgastador proceso de revisión; sin embargo esto es secundario, porque lo sustancial es restituir la intencionalidad primigenia del texto para percibir los profundos alcances de la literatura borgeana: en síntesis, con la lúdica posdata de 'Tlön', Borges busca derruir las categorías de espacio y tiempo mediante una intencionalidad fantástica, aunque su formulación específica diverge de las postulaciones clásicas del género". R. Olea Franco, *op. cit.*, p. 128.



parangón idealizada por el protagonista. En Houyhnhnmland habitan los Yahoos, esclavos de los seres dominantes, que son criaturas antropomorfas cuyo gran parecido con el recién llegado causa que éste sea confundido con ellos y lo que a la postre provoca su expulsión de la isla, dada su naturaleza peligrosa e irracional como Yahoo que amenaza la estabilidad de la sociedad hípica y de quien los caballos sospechan que fue uno como él quien hizo que tales bestias se propagaran en la isla. Para acentuar esta identificación hacia los Houyhnhnms, los Yahoos son presentados en términos negativos, entregados a la violencia, la carnalidad, sumidos en la ignorancia, incapacitados para hablar. En suma, este conjunto de rasgos encomiables por parte de unos y reprobables por parte de otros, hace oscilar la escala de valores del protagonista:

> He replied, That I must needs be mistaken, or that I said the thing which was not. (For they have no Word in their Language to express Lying or Falsehood.) He knew it was impossible that there could be a Country beyond the Sea, or that a parcel of Brutes could move a wooden Vessel wither they pleased upon Water. He was sure no Houyhnhnm alive could make such a Vessel, nor would trust Yahoos to manage it.
> The Word Houyhnhnm, in their Tongue, signifies a Horse, and in its Etymology, the Perfection of Nature. (2003, IV, iii, p. 2017)

La circunlocución 'The Thing which is not' referida en este pasaje y a lo largo de otras ocasiones por los caballos está construida por una especie de antífrasis que puede referirse a lo que no es fáctico: "it may be 'a lie' (as Gulliver understands it) or, less pejoratively, 'a fiction', or, more purely and basically, 'an idea'. For the Houyhnhnms the entire middle ground is missing which human beings respond to hypothesis and make-believe".[46]

A diferencia del tercer viaje, aquí el ojo satírico amplifica su

[46] Jenny Mezciems, "*Utopia* and 'the Thing which is not': More, Swift, and Other Lying Idealists", en Claude Rawson e Ian Higgins, ed., *The Essential Writings of Jonathan Swift* (Estados Unidos de América: Noton, 2010), p. 857.

alcance y se dirige hacia la humanidad como tal, en vez de criticar uno de sus aspectos. De ahí la intención del autor de situar en polos opuestos a los seres que habitan esta tierra, cuyo contraste se ve reforzado aún más por el hecho de que la especie dominante es el caballo y la especie sojuzgada, la antropomórfica, a la inversa de cómo son tratados los animales por nosotros. De esta manera la crítica de la sociedad humana se perfila desde lo literal, al contrario de los viajes anteriores donde no es igual de explícita y por lo cual sólo una sociedad principal es descrita a detalle. Gulliver detesta a los Yahoos por caer en cuenta de que las bajas pulsiones que los gobiernan subyacen también en él. Ensalza a los Houyhnhnms, porque ve en ellos el ideal para su propia especie, lo que pondrá en práctica en su familia y motiva la publicación de sus viajes a nivel intratextual a fin de instruir a la humanidad (en ambas empresas no logra del todo su cometido). Empero, reconoce la inviabilidad de que la humanidad coexista bajo ese ideario, porque se percata de que la incapacidad de los suyos para alcanzar el ideal implica la imposibilidad de vivir únicamente mediante el raciocinio según la cosmovisión de los Houyhnhnms.[47]

Dado el carácter eminentemente utópico de la sociedad equina, se entiende el asociar esta parte de los viajes con la obra epónima de Tomás Moro y el establecer conexiones entre los rasgos de la utopía y esta comunidad, por no añadir que la siguiente indicación en el texto de Swift consolida el nexo: "I should have great Reason to complain, that some of them [...] have gone so far as to drop Hints, that the *Houyhnhnms*, and *Yahoos* have no more Existence than the Inhabitants of *Utopia*".[48] Tanto los *Travels* como *Utopía* comparten similitudes en líneas ya generales, ya particulares, que van de lo abarcador a lo minucioso, verbigracia, ambos textos se valen del viaje como motor argumental y se da el retrato de sociedades

[47] C. Houston, *op. cit.*, p. 435.

[48] J. Swift (2003), *Gulliver's Travels*, p. 7.

en apariencia ideales.[49] En el texto de Moro, compuesto por dos libros, Raphael Hythlodaeus (cuyo nombre significa "dispenser of nonsense";[50] el de Utopía, según una de las declinaciones griegas común de los topónimos, es 'no lugar') les relata a un Moro ficcional y otros personajes los pormenores de su estancia en la isla de Utopía, a partir de sostener conversaciones con tintes de diálogo

platónico: "They say [...] that Utopia was originally not an island but a peninsula. However, it was conquered by somebody called Utopos, who gave it its present name [...] and was also responsible for transforming a pack of ignorant savages into [...] the most civilized nation in the world".[51] En el modelo clásico la utopía es representada por medio de un narrador cuyo modo de dirigirse al narratario confiere la verosimilitud del espacio en tanto se refiere a un lugar ideal, pleno y de condiciones sin igual para los residentes. Afinidades aparte, un criterio diferenciador se aprecia en el elemento dominante. En *Utopía* no se hace el mismo hincapié de los *Travels* en lo irónico, satírico y paródico, ya que la crítica de Moro sobre la sociedad de su tiempo es manifiesta y no precisa de matices, de lecturas entre líneas: Utopía, cúmulo de la virtud, es el revés de Europa, cuna del vicio.[52] En Swift lo irónico, paródico y satírico marca el carácter, aun cuando se perciban reminiscencias de lo utópico.[53]

En cualquier caso, lo esencial reside en lo determinante que los Houyhnhnms son para Gulliver, de modo que el viaje puede leerse también como viaje de aprendizaje,[54] según lo dicho hasta aquí respecto de las expediciones anteriores. Por lo demás, basta evocar

[49] Edward J. Rielly, "Irony in *Gulliver's Travels* and *Utopia*", *Utopian Studies*, vol. 3, núm. 1, 1992, p. 71.

[50] Paul Turner, "Introduction", en Thomas More, *Utopia* (Inglaterra: Penguin Books, 2003), p. XII.

[51] T. More, *Utopia*, p. 50.

[52] J. Mezciems, *op. cit.*, pp. 869-870.

[53] C. Houston, *op. cit.*, p. 427.

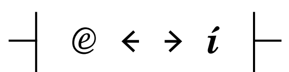
[54] J. P. Hunter, *op. cit.*, p. 231.

cómo Borges se refiere a esto en "Arte de injuriar" (donde también habla del tercer viaje y lo prefiere en comparación), lo que anticipa, cabe decirlo, la re-escritura que va a efectuar de los Yahoos en "El informe de Brodie" y donde los sublimes caballos ni siquiera merecen una mención: "El cuarto viaje [...] [e]xhibe una virtuosa república de caballos conversadores, monógamos, vale decir, humanos, con un proletariado de hombres cuadrúpedos, que habitan en montón, escarban la tierra, se prenden de la ubre de las vacas para robar la leche, descargan su excremento sobre los otros, devoran carne corrompida y apestan. La fábula es contraproducente, como se ve. Lo demás es literatura, sintaxis".[55]

"Utopía de un hombre que está cansado" es uno de los ejemplos publicados durante la década de los setenta del siglo pasado del regreso de Borges a la narrativa, tal como lo es "El informe de Brodie". Como en el otro texto suyo aquí analizado, nuevamente se abre con una codificación realista. Eudoro Acevedo, personaje autoral con rasgos autobiográficos, caminaba por la llanura sin estar seguro por dónde deambulaba, ya las de Estados Unidos, ya la que "los literatos llaman la pampa",[56] y tras recitarse unos versos de Emilio Oribe que hacen referencia al espacio, se produce el suceso extraordinario. El protagonista se traslada al futuro, del que no se da la fecha exacta y sin que se aclaren los medios sobre cómo llegó a tal tiempo, y luego el deuteragonista (habitante de entonces, de altura considerable y facción pálida, quien se apela a sí mismo "alguien") lo invita a su casa, cuyo prolongado diálogo entre ambos marca la esencia del texto. En la conversación, hablada en latín (lengua natural de ese mundo), se tocan varios aspectos, desde circunstancias inmediatas (el viajero pregunta si su visita asombra al anfitrión y éste responde que no, porque semejantes visitas son frecuentes y efímeras) a las circunstancias de sus propias vidas,

[55] J. L. Borges, "Arte de injuriar", en C. V. Frías, ed., *op. cit.*, p. 422.

[56] J. L. Borges, "Utopía de un hombre que está cansado", en *El libro de arena* (2a. ed. España: Emecé, 1979), p. 69.



con lo cual se caracterizan y en consecuencia esbozan el contexto de cada uno. Así, hablan de los idiomas, los libros, la política, el dinero, las ciudades, la paternidad, los gobiernos, entre otros temas.

Dada la ingente significación que Borges asigna a la literatura como generadora de más literatura, no están ausentes las referencias librescas. Al presentarse, Acevedo se refiere a su desempeño como profesor de letras inglesas y escritor de cuentos fantásticos, situación que entabla un puente con lo expuesto líneas atrás sobre Swift y Moro:

> Recuerdo haber leído sin desagrado —me contestó— dos cuentos fantásticos. Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver, que muchos consideran verídicos, y la Suma Teológica.
> En una de las paredes vi un anaquel. Abrí un volumen al azar; las letras eran claras e indescifrables y tratadas a mano. Sus líneas angulares me recordaron el alfabeto rúnico, que, sin embargo, sólo se empleó para la escritura epigráfica.
> Me tendió con cuidado un ejemplar de la Utopía de Moro, impreso en Basilea en el año 1518 y en el que faltaban algunas hojas y láminas.[57]

En mi lectura, estas referencias atañen al nivel semántico del texto, pues su decodificación permite comprender por qué fueron empleadas, algo similar a lo que el narrador de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" lleva a cabo con tal de hacer inteligible las regiones de Uqbar y Tlön al referirse a Russell o Shakespeare. Las alusiones de Swift y Moro cobran sentido cuando se reflexiona en el estrato utópico del relato, que subyace en el título, el epígrafe, el diálogo de los personajes y la anécdota (por cierto, el alfabeto rúnico de la cita evoca el alfabeto empleado en Utopía que Peter Giles se encarga de añadir).

Si consideramos esto a la luz de los *Travels*, particularmente el último viaje, y *Utopía*, aunado a la estructura dialógica de estos tres textos, es posible sopesar la envergadura de lo utópico en este

[57] *Ibid.*, p. 71.

relato. El sintagma del título puede remitirse a cualquiera de los personajes principales, ya sea el viaje emprendido por Acevedo, cuyo asombro ante la situación se decanta en lo que pensara al respecto su interlocutor que en lo que él experimenta; ya sea la cotidianidad de "alguien", cuya longevidad de siglos o lo que ha aprendido al cultivar diversas ciencias y artes posibilita que la realidad de su visitante no sea ajena. El epígrafe no sólo anticipa el argumento, también puede leerse como un comentario de Acevedo (incluso del propio Borges), ya que la significación de la utopía puede verse como un posible porvenir, no exento de tono satírico burlesco, si se interpreta que es el personaje quien escribe el texto según el autor procede con frecuencia, tal como ocurre en el otro relato aquí analizado: "La utopía del hombre que está cansado radica en la aniquilación de los dioses de la modernidad: la escritura, la lectura, la imprenta, las ciudades, los museos, las bibliotecas, los gobiernos y el dinero. [...] El desvanecimiento de las diferencias conduce a la exacerbación de lo igual en un movimiento textual que contamina [...] hasta el paisaje",[58] lo que puede consolidarse si se asocian las numerosas referencias de índole literaria como fruto de la imaginación de Acevedo en tanto autor implícito.

En relación con el registro etnográfico preparado por un personaje, este relato guarda mayor cercanía con los viajes de Gulliver que "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", donde el acercamiento a sociedades imaginarias se da sobre todo mediante la lectura, en vez de la experiencia presencial. En cuanto a lo fantástico, percibo una transgresión temporal, más que espacial (a mi juicio, en "Tlön" sucede a la inversa), porque se infringe, siquiera momentáneamente, la temporalidad del viajero.[59] Se trata de un efecto que linda en el fe-

[58] Adriana Rodríguez Pérsico, "Borges 1970: A la búsqueda del proyecto perdido", *Hispámerica*, núm. 78, 1997, p. 114.

[59] Gerardo Centenera Tapia, "Nueva refutación del viaje en el tiempo. Una lectura de 'Utopía de un hombre que está cansado' ", *Scritture plurali e viaggi temporali* (Seminario Interuniversitario Ca' Foscari-Paris Sorbonne, 2012), p. 46.

nómeno de la escritura y atañe al lector real, no así en la vacilación de los personajes, de ahí la falta de asombro del anfitrión. Y la desestabilización también implica el tiempo, concretamente el objeto imposible traído del futuro o de otro plano temporal, circunstancia desarrollada en "La flor de Coleridge" y que se vincula con el desenlace de *The Time Machine* de H. G. Wells que el hispanoamericano tanto disfrutaba. El obsequio de "alguien" no es del todo perceptible para Acevedo debido a que está pintado "con colores que tus antiguos ojos no pueden ver",[60] suceso que culmina en el último párrafo, ya cuando el protagonista ha regresado a su época y después de que se infiere que los individuos del futuro con quienes convivió se han suicidado. Así, mediante la conjugación de futuro, se alude al lienzo por concretar y los materiales con los cuales será pintado.

Según bosquejé, los vasos comunicantes entre Borges y Swift no deben partir sólo de lo explícito. Es posible asociarlos mediante la serie de correspondencias cuyo tratamiento es materia para la literatura comparada. Las travesías de Gulliver no sólo han dejado rastro en Borges, también han atracado en José Emilio Pacheco y Edgar Brau, seña de que las etnografías del personaje han repercutido. Si en algo coinciden lo fantástico y la sátira es en la problematización de la realidad, como la dicotomía ficción/realidad o la crítica de la realidad desde la ficción, lo que permea este pasaje de "El etnógrafo": "Durante los primeros meses de aprendizaje tomaba notas sigilosas, que rompería después, acaso para no despertar la suspicacia de los otros, acabo porque ya no las precisaba. Al término de un plazo prefijado por ciertos ejercicios, de índole moral y de índole física, el sacerdote le ordenó que fuera recordando sus sueños y que se los confiara al clarear el día".[61]

[60] J. L. Borges, "Utopía de un hombre que está cansado", en *El libro de arena*, p. 74.
[61] J. L. Borges, "El etnógrafo", en C. V. Frías, ed., *op. cit.*, p. 989.

Reyes, Benjamin y Swift entran a un bar… La crítica y la resistencia desde el juego

Raúl Cruz
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Even a joke should have some meaning —and a child's more important than a joke, I hope.

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*

Enjoyment has become an even greater duty than to obey the rules.

William Davies, *The Happiness Industry*

Todos mienten. Todos mentimos. Mentimos sobre lo que no sabemos y no sabemos que mentimos sobre lo que sí. No vemos las mentiras de acuerdo a lo que sabemos, sino a cómo *nos sentimos* de acuerdo a aquello de lo que mentimos: podemos desarticular las mentiras del sistema neoliberal, podemos desarmar una argumentación misógina tramposa, y los discursos políticos los tomamos con más humor (negro) del que deberíamos, pero nos cuesta trabajo poder ver las mentiras que nos decimos a diario, que nos son repetidas en nuestros círculos cercanos: esas que validan nuestro trabajo y calman nuestra conciencia.

El juego es un malabar ideológico, tal como la ironía, el chiste o la ficción. Mecanismo social que, al mismo tiempo, puede ser un constante reforzar del ser-en-el-mundo o una mirada crítica a su engranaje, el juego (como la ironía, el chiste o la ficción) es un acontecimiento social: ocurre sólo por y a través de las sociedades que los producen: ya sea un grupo de niños, ya sea una ciudad completa dedicada al azar, ya fuera un párroco irlandés escribiendo textos irónicos y escatológicos, un crítico alemán que ve en los pasajes de París un laberinto lúdico, o un regiomontano en constante exilio hasta de sí mismo.

¿Por qué, cómo, reunir a Jonathan Swift, Walter Benjamin y Alfonso Reyes? Más allá de que hay quienes nos reímos en algún momento de un comentario, un intento de chiste o un guiño en las obras de los dos últimos (porque la risa en Swift está garantizada); más allá de que haya un elemento explícito que los relacione, es un mecanismo: la ironía, la teorización práctica del juego y el ensayo —como Reyes lo pensaba y lo practicaba—, hacen suya la intención de desnaturalizar lo cotidiano, desnudar el absurdo del "sentido común" a partir, cada uno, de diferentes estrategias y herramientas: para Swift está en la ironía, para Benjamin en el juego mismo, mientras Reyes hace un juego *de* y *con* Swift (y dialoga, quizá sin saberlo, con Benjamin)

Jugar es cosa seria (o lo cotidiano no es lo conocido)

Vamos a empezar con las definiciones, ¿a qué me refiero cuando hablo de "juego"? Porque un juego es el póker, son las escondidillas o son deportes que se han configurado industrias multimillonarias; "juego" es un ejercicio y es una preparación. Cuando hablo de "juego", para decirlo pronto, me refiero a los mecanismos retóricos, paratextuales y contextuales a través de los cuales los autores exigen el involucramiento directo de sus lectores.[1]

En cierta medida (y sé que lo están pensando varios de ustedes, queridxs lectores) estoy definiendo como "juego", entonces, a toda la literatura: ¿no es siempre necesario el lector?, ¿no siempre hay un diálogo contextual?, ¿no siempre el texto viene cargado de sig-

[1] Nos enfrentamos, como casi siempre en el lenguaje, con una palabra polisémica que, al dar espacio para múltiples acercamientos, nos aleja, también, del consenso para definirla. Henri Lefevbre, creo, construye una idea de "juego" sin llamarlo tal en *Critique of Everyday Life* al configurar la repetición como un mecanismo semántico: y es que los juegos, también, son una repetición con sentido estético, semántico y, también, por tanto, político (H. Lefevbre, *Critique of Everyday Life* [Nueva York: Verso, 2014], pp. 634-652).

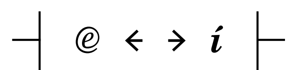
nificados a partir de la materialidad desde la que se nos presenta? Sí, sí y sí, sin embargo, Benjamin, Reyes y Swift utilizan conscientemente estos elementos: los explotan para que, por ejemplo, pongamos a dialogar los diferentes tomos de las *Obras Completas* de Reyes; veamos a través de los ojos de un recién llegado a Londres las condiciones "sanitarias" de la capital del imperio, o que veamos la posibilidad de teorizar alrededor del escondite de huevos de Pascua.

El "juego", entonces, según mi muy corta definición, es un mecanismo mucho más complejo que "tan solo" la ironía o el guiño intertextual o la crítica política: el juego rebasa la risa, pues es cosa seria —y todo niño que pierda una ronda de "las traes" lo puede confirmar—: es a través de esas herramientas retóricas que se pueden "esconder" en lo muy visible las intenciones de quien lo organiza, y es ahí, en lo visible, en la profundidad de la superficie, que está la urgencia, la crítica y la resistencia.

> Esconder quiere decir: dejar huellas. Pero invisibles. Es el arte de la mano ligera. Rastelli, el malabarista, sabía esconder cosas en el aire. Los escondites más ingeniosos son los más expuestos. Los mejores son aquellos que están a la vista. […] En el siglo dieciocho se escribieron disertaciones sobre los temas más extraños: sobre niños expósitos y casas embrujadas, sobre la forma del suicidio y la ventriloquia. Yo podría inventar una disertación sobre el escondido de los huevos de Pascua capaz de competir en erudición con las nombradas.[2]

Éste no es un juego como constantemente mentamos en los estudios de poesía: no es un "juego del lenguaje", ni un "juego metafórico": es un juego *con* y es un juego *a través* del lenguaje. Swift y Benjamin y Reyes requieren de un lector activo que construya significado de sus juegos *propuestos en* su obra, pues, como apunta

[2] Walter Benjamin, *Denkbilder. Epifanías en viajes* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011), pp. 125-126.



Linda Hutcheon en *The Politics of Irony*, la ironía (y lo que se pretende hacer *a través* ella) es *hecha por* los lectores: más allá de lo que Swift haya "querido hacer" al sugerir alimentarnos de niños, depende de lo que sus lectores hagan con ese "guiño" para que el texto cobre *un* sentido.

El humor es una consecuencia de un proceso retórico que abraza

al inconsciente. Lo revela y lo presenta a los lectores: nos reímos porque encontramos el envés de lo "serio", es, por lo mismo, un mecanismo tan complejo de poner en marcha como de desentrañarlo (más para los que, como el que escribe, nos reímos de todo).

Los juegos no siempre son de broma, más bien, es necesario tratar los temas más duros de las formas más lúdicas para entenderlos, para verlos transversalmente: no por nada el lenguaje de odio se topa de frente, siempre, con los comediantes (desde Chaplin hasta John Stewart). Ante el vagabundo de Chaplin, Lefebvre dice:

> The Tramp-figure contains certain characteristics of the image Marx presents of the proletariat in his philosphical writings: the pure alienation of man and the human which is revealed as being more deeply human than the things it negates —negativity forced by its essence to destroy the society to which at one and the same time it belongs and does not belong. And yet, the 'positivity' of the proletariat, its historic mission, is not accomplished on the philosophical or aesthetic level; it is accomplished politically, and philosophical criticism becomes political criticism and action […] In the type and the 'myth' presented by Chaplin, criticism is not separable from the physical image immediatly presented on the screen. If therefore it remains limited, it is nevertheless directly accessible to the masses; it does not lead to revolutionary or political consciousness, and yet, it uses laughter to stir up the masses profoundly.[3]

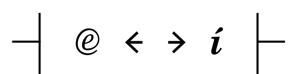
[3] H. Lefebvre, *op. cit.*, p. 34.

En el juego (en el cine o en el ensayo "humorístico") y el humor, se conforman críticas políticas porque observan, tal como ya lo mencionaba, transversalmente el objeto de su crítica: ya sea la explotación y la alienación del obrero, la construcción semiótica y ontológica de un "nueva" idea de Nación, o la violencia conquistadora.

Pensemos en un chiste; más bien, pensemos en un ensayo de Swift. *A Modest Proposal*, por ejemplo. ¿Qué enciende la risa —la sorna, por lo menos— de quienes lo hemos leído? Para que el texto funcione como un texto "chistoso" está detrás y dentro de él toda una forma compleja que atraviesa política y estética, que pasa a través de las hambrunas constantes de Irlanda y llega a nosotros, habitantes de uno de los países más desiguales del mundo, donde, por lo menos, la mitad de la población se va a dormir sin la certeza de tener qué comer al día siguiente. No nos reímos de eso; no nos reímos, tampoco, de la misma propuesta de Swift, ni del lenguaje aséptico y hasta político (de personaje que se mueve dentro de los círculos políticos, pues) que utiliza, ni de su actualidad, ni de la idea de que habría que erigirle una estatua a quien hiciera dicha propuesta. Nos reímos de todo eso, a través y a pesar de todo eso. Tal como apunta Linda Hutcheon en la introducción a *Irony's Edge*:

> Why should anyone want to use this strange mode of discourse where you say something you don't actually mean and expect people to understand not only what you actually do mean but also your attitude toward it? How do you decide if an utterance is ironic? In other words, what triggers you to decide that what you heard (or saw) is not meaningful alone, but requires supplementing with a different, inferred meaning (and judgment) that would then lead you to call it "irony"? [4]

[4] Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (Londres; Nueva York: Routledge, 1994), p. 2.



Como afirma Caroline Levine, en *Forms*, necesitamos repensar las formas a través de las que se "nos presenta" la sociedad, el poder y lo estético, y la relación que éstas tienen con lo político:

> Sorting out what goes where, the work of political power often involves enforcing restrictive containers and boundries —such as nation-states, bounded subjects, and domestic walls. But politics is not only about imposing order on space. It also involves organizing time: determine prision and presidential terms, naturalization periods, and the legal age for voting, military service, and sexual consent. Crucially, politics also means enforcing hierarchies of high and low, white and black, masculine and femenine, straight and queer, have and have-not, politics involves activities of ordering, patterning and shaping. And if the political is a matter of imposing and enforcing boundaries, temporal patterns, and hierarchies on experience, then there is no politics without form.[5]

El juego es una de esas formas: los mecanismos que nos llevan a sonreír, aquello mismo de lo que nos reímos, y es por eso que el cierre de *A Modest Proposal* nos desternilla:

> I profess, in the sincerity of my heart, that I have not the least personal interest in endeavoring to promote this necessary work, having no other motive than the public good of my country, by giving some pleasure to the rich. I have no children by which I can propose to get a single penny; the youngest being nine years old, and my wife past childbearing.[6]

Para Reyes, Swift es una forma (en sentido levinaseano: un sistema) literaria, estilística, estética y política, es todo un conjunto complejo de significaciones que no requiere citas directas sino sólo menciones:

[5] Caroline Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2015), p. 3.

[6] Jonathan Swift, A *Modest Proposal en Gulliver's Travels and Selected Writings*, ed. John Hayward (Londres: Nonesuch,1990), p. 521.

> (Ya se sabe, oh Swift, que los andaluces se dividen en dos bandos irreconciliables: los "seseantes" y los "ceceantes")[7]

> Swift es humorista; Quevedo, sentencioso e ingenioso, no es festivo, no es alegre.[8]

> Pero los personajes de Swift plantean barricadas políticas a uno y otro lado de cualquier disyuntiva, aunque sea en torno a los dos procedimientos posibles para partir un huevo.[9]

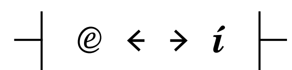
Como un sistema, Swift cobra vida por y para sí mismo según Reyes, y su aparición no es incidental, sino ubicua; al estar siempre presente, su acción desarticuladora lo está también. La risa, el "humor" forman parte de cómo Reyes piensa la cultura, tanto como Benjamin considera que el juego, los juegos, forman una parte esencial del pensamiento filosófico y político.

Lo que hagamos con la risa una vez que la soltemos es una decisión política, como apunta Wayne C. Booth en *Las compañías que elegimos*, las historias que "nos hablan", sobre las que teorizamos y las que habrá leído ya en este libro, queridx lector, tienen un efecto directo en la forma en que interpretamos el mundo que nos rodea y lo que decidimos hacer con él; y son ellos mismos, los autores que juegan con nosotros, los que apenas proponen cambios dentro de la forma en que escriben: es su forma de una "simple propuesta", o, como lo pone Booth en su estilo al mismo tiempo sombrío y optimista:

[7] A. Reyes, *Obras completas II* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), p. 205.

[8] A. Reyes, *Obras completas VII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), p. 401.

[9] A. Reyes, *Obras completas VIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), p. 261.



> vivimos en un mundo de muchos “bienes” genuinos, pero el hecho de que en último término no pueden ponerse en armonía bajo la batuta de ningún director coral no impugna de ninguna manera la racionalidad de quienes viven por ellos y piensan en ellos.[10]

Ensayar el chiste

El juego es un espacio de construcción de utopías. Sin embargo, a diferencia del ensayo utópico, construye mundos posibles a partir de la burla de los que ya existen, como escribe Reyes en *No hay tal lugar…*:

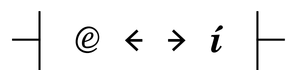
> Las utopías unas veces proponen el proyecto de la nueva ley, y otras se limitan a ridiculizar la antigua, y entonces son verdaderas sátiras, como en el caso de Swift. En ocasiones el utopista es cruel; en ocasiones, mal esconde, bajo la capa del humorismo, el intento de propagar una de aquellas doctrinas que suelen llamarse “disolventes”; y, como los irlandeses caricaturizados por Chesterton en la persona de Shaw, finge hacer un chiste cuando en realidad habla en serio.[11]

Es un espacio de ensayo constante, y sí estoy haciendo aquí un mal chiste, pues es a partir del ensayo que los tres personajes articulan su crítica. Esta utopía no es la explícita del ensayo utópico, ni exige una lectura utopista —como la legislación constitucionalista lo pediría en la tradición latinoamericana, por ejemplo.

Sin hacer nunca explícito lo que está detrás del juego, Reyes y Swift (y en muy buena medida, Benjamin también) se valen de un género “no ficcional” para construir una propuesta ficticia. Las

[10] Wayne C. Booth, *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), p. 167.

[11] A. Reyes, *Obras completas XI* (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), p. 353.



citas, los comentarios cultos y las anécdotas personales sirven de esqueleto para lo que nunca se dirá. Los recorridos por las calles de un París que ya no conoció le sirven a Benjamin no sólo como una vía para aprehender ese mundo ido, sino, también, como un mecanismo para sentar las bases de qué perdimos en el camino.

En "The Storyteller", Benjamin explica cómo el narrador es un elemento central dentro de la herencia de la experiencia:

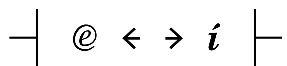
> If today "having counsel" is beginning to have an old-fashioned ring, this is because the communicability of experience is decreasing. In consequence we have no counsel either for ourselves or others [...]. The storyteller takes what he tells from experience —his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale.[12]

Sin embargo, en el espacio del ensayo no se articula ni la experiencia ni un género (o no, al menos, de la forma en que ocurre con otras tipologías textuales); es de suyo el ejercicio lúdico del lenguaje, pero no en el espacio de la poesía. Son de sí los constantes guiños contextuales con *lo que está siendo* fuera del texto, pues, quizá más que "guiños" es justo lo de fuera lo que genera el texto.

Antonio Gramsci define el sentido común como un proceso hegemonizador, construido complejamente a través de mecanismos de representación de las clases dominantes; es decir, un ejercicio de poder ejecutado desde el capital cultural de quienes ya tienen el capital político.[13] Como construcción cultural, contra *esta* construcción social se enfrenta el ensayo: está en él la posibilidad de desarticular "lo que es", "lo que está". Ya sea a través de la risa y de llevar hasta el absurdo el discurso político o hacer una arqueología cultural de cómo es que ese mismo "sentido común" se fue construyendo, la lucha contra el sentido común, la resistencia contra su

[12] Walter Benjamin, "The Storyteller" en Dorothy J. Hale, ed., *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000* (Malden, Mass.: Blackwell, 2006), p. 364.

[13] Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009), pp. 52-55.



brutalidad apenas oculta es, también, un elemento que hermana a Reyes, Swift y Benjamin.

El ensayo visto desde la perspectiva del juego se parece mucho a la lectura que hace Liliana Weinberg de él en relación a la crítica:

> El ensayo se mueve, por decirlo así, en dos niveles, y se desplaza permanentemente entre cuando menos tres escalones que se precisan mutuamente: mostración, interpretación y crítica. Éste es otro de los sentidos de aquello que hemos llamado "la esencial heterogeneidad del ensayo". Se genera aquí un fenómeno en el que el carácter del ensayo como obra de creación "opaca", portadora de una forma significativa específica alterna con su carácter de orden "transparente", que remite al mundo a través de la crítica y que no sólo tiene como objeto otro(s) texto(s) sino que también apoya su propia fuerza demostrativa en la forma significativa que le da sustento. Lenguaje y forma dejan de ser mera instrumentalidad para alimentar desde su propia especificidad al ensayo crítico al que dotan de una particular legalidad.[14]

El mejor cuentachistes le dirá que el arte del chiste no está, de hecho, en el chiste mismo, sino en cómo se presenta el tema: cómo se introduce en la conversación, cómo es que quienes escuchan se pueden o no relacionar con el tema, porque el chiste (tal como el ensayo) necesita la participación activa del que lo escucha. Pareciera que los "humoristas" (como Reyes nombra a Swift) y los comediantes entendieron mucho antes que Jacques Rancière la necesidad de comprender la agencia del lecto-espectador:

> The virtue of the (good) witness consists in the fact that the he is the one who simply responds to the double blow of the Reality that horrifies and the speech of the Other which compels. This is why the irreductible opposition between speech and image can unprob-

[14] Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo* (México: Siglo XXI/Colegio de Sinaloa/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2006), p. 112.

> lematically become an opposition between two images — one that is intended and one that is not. […] The image is not a duplicate of a thing. It is a complex set of relations between the visible and the invisible, the visible and the speech, the said and the unsaid.[15]

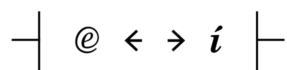
El espacio no sólo lúdico sino plenamente político del humor es lo no dicho: es desde el silencio que se genera la risa, y, si bien ésta no desata revoluciones —como apuntaba Lefebvre sobre Chaplin— sí construye espacios de duda, donde la "seguridad" del *statu quo* queda en entre dicho, pues se revelan las costuras, el otro lado del discurso.

No en pocas ocasiones, Reyes ocupaba la página para dar clases; siempre un profesor sin alumnos, se valía de cartas, artículos en revistas por todo el mundo y un sistema de comunicación constante (que quisiéramos algunos alfonsistas, al mismo tiempo, mantener como incógnita y entenderlo a cabalidad) para exigir a quienes lo leyeran encontrar otras formas de acercarse a lo ya dado, desconocerlo para *re*conocerlo: tal como Benjamin recorre las calles de París y los vestigios de un siglo que no fue suyo, tal como Swift recorre Londres y sus costumbres con ojos ajenos para explicárselos, en bromas (serias) a los mismos londinenses:

> cuando se habla de la hora de América no debemos entender que se ha levantado un tabique en el océano, que de aquel lado se hunde Europa, y de acá nos levantamos nosotros, florecientes bajo una lluvia de virtudes que el cielo nos ha ofrendado por gracia. […] No: hora de América, porque apenas va llegando América a igualar con su dimensión cultural el cuadro de la civilización en que Europa la metió de repente.[16]

¿Será que la crítica requiere, siempre, de saber hacer chistes?

[15] Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (Londres: Verso, 2011), p. 93.
[16] A. Reyes, *Obras completas XI*, p. 171.



Conclusión

El título de mi artículo podría parecer una trampa: ¿de verdad podría argumentarse que estos tres autores son subversivos? Fuera del marxismo crítico de Benjamin, los otros dos son bastante conservadores ideológicamente hablando, al menos. Sin embargo, quienes proponen el juego no tienen control sobre las reglas que vamos creando, las excepciones y las interpretaciones y lo que *decidimos hacer con* el juego que nos presentaron.

El enfrentarse al sentido común y a lo ya delimitado a partir de la escritura es un acto de resistencia en sí mismo, es un juego en sí mismo: la ironía de Swift, como apunta Fréderic Lordon acerca del determinismo de Spinoza, es no fatalista, en el que, sí, está la posibilidad de que terminemos comiendo a los niños de toda una isla, pero la mera enunciación de ese escenario debería de enfrentarnos con la urgencia de encontrar los caminos para evitarlo. Para Benjamin los desechos y detritus de la sociedad capitalista son las capas donde y a través de las cuales es necesario encontrar el camino para reformular una lucha de clases que reactive elementos olvidados en medio de ellos. Reyes creía fervientemente (a veces hasta inocentemente) en el deber ético y político de una inteligencia americana volcada a la sociedad de la que forma parte. Poniéndolo en palabras del propio Lordon:

> To liberate individuals from the custody, sad or joyful, of the master-desire, to the extent possible and even if final liberation is only a horizon, is not only to do away with the asymmetries of the capture and their retinue of dominations, but also to reopen the spectrum of possibilities for the effectuations of their power.[17]

[17] Frédéric Lordon, *Willing Slaves of Capital, Spinoza and Marx on Desire* (Londres: Verso, 2014), p. 162.

No serán autores subversivos, no al menos en la forma moderna (¿sí moderna?) en que pensamos al autor comprometido, pero hemos tomado el turno en sus juegos y estamos creando reglas nuevas desde la risa, desde los deshechos, desde nosotros.

Nos mentimos. Siempre nos mentimos. Pero también la mentira es necesaria si queremos saber cuál es la verdad.

El hombre silvestre en Defoe y Swift: una caracterización a través de las palabras

Etzel Ayahana Hinojosa Palomino
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En 1725, a petición del rey Jorge I, llegó a Inglaterra el entonces famoso Peter, un muchacho salvaje de apenas 15 años que había sido encontrado el año anterior en las inmediaciones de Hamelín, un pueblo al suroeste de Hannover, Alemania. Según dan cuenta varios testimonios, el chico fue hallado andando en sus cuatro extremidades, desnudo y sin capacidad de articular palabra alguna.[1] Peter capturó inmediatamente el interés de la sociedad por ser considerado como un "ejemplar del hombre en su estado natural". El incidente de Peter se dio en un momento en el que los temas de civilización, cultura, y la esencia de lo humano frente a la naturaleza obsesionaban a los pensadores de la época, por lo que su recepción en Londres suscitó reflexiones sobre la condición humana tanto en la naturaleza como en la sociedad, o sobre el estado "natural" (original) del ser humano.[2] Uno de los rasgos que lo diferenciaban de la bestia era la posesión de un lenguaje que exhibía la facultad de razonamiento[3].

[1] Maximillian Novak, "The Wild Man Comes to Tea", en Edward Dudley y Maximillian E. Novak, eds., *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism* (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009), p. 183.

[2] Ryan Derek, "A History of Anthropocentrism? Antiquity and Enlightenment", *Animal Theory. A Critical Introduction* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015), p. 5.

[3] René Descartes había afirmado un siglo antes en su *Discurso del método*: "[…] es cosa muy de notar que no hay hombre, por estúpido y embobado que esté, sin exceptuar los locos, que no sea capaz de arreglar un conjunto de varias palabras y componer un discurso que dé a entender sus pensamientos […] [Por] el contrario, no hay animal, por perfecto y felizmente dotado que sea, que pueda hacer otro tanto. Lo cual no sucede porque a los animales les falten órganos, pues vemos que

El que Peter no pudiera comunicarse con ningún lenguaje planteaba esta diferencia como tema de discusión. Daniel Defoe retoma el caso en su panfleto de 1726 *Mere Nature Delienated* [*La simple naturaleza, delineada*], dedicado en su totalidad a tratar la situación de Peter, en donde expresa lo siguiente:

> He is now, as I have said, in a State of Mere Nature, and that, indeed, in the literal Sense of it. Let us delineate his Condition, if we can: He seems to be the very Creature which the learned World have, from many Years, past, pretended to wish for, viz. one that being kept entirely from human Society, so as never to have heard any one speak, must therefore either not speak at all or, if he did form any Speech to himself, then they should know what Language Nature would first form for Mankind.[4]

El argumento que plantea entender el estado natural como un estado original perdido, articula uno de los temas que formaron parte de los cuestionamientos de la época y que tenía que ver con la búsqueda de un lenguaje también "natural", edénico, anterior a la torre de Babel, ajeno a la inexactitud del lenguaje del hombre civilizado. En su artículo "After Eden: Gulliver's (Linguistic) Travels", Ann Cline Kelly afirma que la sociedad de ese periodo consideraba que el lenguaje prelapsario de Adán, es decir, el lenguaje antes del pecado original —el mismo que utilizaba Dios— era perfecto y veraz, ya que la palabra y el objeto que ésta describía constituían una unidad natural.[5] Dicho de otra manera, las palabras designaban exactamente aquello que nombraban, y por ende el lenguaje era confiable y ligado a la verdad.

---

las urracas y los loros pueden proferir, como nosotros, palabras, y, sin embargo, no pueden […] dar fe de que piensan lo que dicen […] Y esto no sólo prueba que las bestias tienen menos razón que los hombres, sino que no tienen ninguna, pues ya se ve que basta muy poca para saber hablar". R. Descartes, *Discurso del método* (Trad. Manuel García Morente. Madrid: FGS, 2010), p. 80.

[4] Daniel Defoe, *Mere Nature Delineated* (Londres: 1726), p. 17.

[5] Ann Cline Kelly, "After Eden: *Gulliver's* (Linguistic) *Travels*", *ELH*, vol. 45, núm. 1, 1978, p. 33.

Si el lenguaje humano evidenciaba la capacidad de razonamiento, no es extraño que se popularizara la idea entre los pensadores del siglo XVII y XVIII de reformar el idioma inglés y someterlo enteramente al uso de la razón. De la misma manera, partiendo de la idea de un lenguaje original prelapsario, algunos estudiosos consideraban que incluso los animales podrían poseer aquel lenguaje natural, como sugiere el ministro John Webster (1610-1682) en *Academiarum Examen* (1654): "every creature understands and speaks the language of nature, but [*i.e.,* except] sinfull [*sic*] man who hath now lost, defac't and forgotten it".[6] En este sentido, Peter, por haber crecido solo en el bosque, representaba un objeto de estudio en el que convergían cuestionamientos acerca de la relación entre lenguaje y razón, y el estado natural del ser humano. Las casi 150 páginas que Defoe dedica al tema revelan la fascinación del autor por el chico salvaje, que para él no es más que la prueba empírica de las ideas que había trabajado en escritos anteriores.

Swift también aborda el tema de Peter, pero desde una perspectiva más escéptica. Él tuvo la oportunidad de conocerlo personalmente y, en una carta fechada el 16 de abril de 1726, expresa: "This night I saw the wild Boy, whose arrival here hath been the subject of half our Talk this fortnight [...] I can hardly think him wild in the Sense they report him".[7] Esta cita sugiere que la atención de Swift no está en el muchacho en sí, como en el texto de Defoe, sino en las

[6] John Webster *apud ibid.*, p. 35. Ryan Derek observa una transición en la concepción que se tenía de los animales entre el siglo XVII, en el que Descartes publica su obra, y el siglo XVIII: "[...] philosophers other than Spinoza and Leibniz had offered profound challenges to Descartes' view of animals as mere automata. This is evident in the empiricism of John Locke and David Hume, who in different ways expose the limitations of human knowledge and reason and explicitly assign animals more lively capacities than modern philosophy hitherto allowed". R. Derek, *op. cit.*, p. 11. En consecuencia hay también una transición en cuanto a la posición que el ser humano ocupaba frente a las bestias y que, siguiendo a Webster, no parecía tan optimista como había sostenido Descartes.

[7] Jonathan Swift *apud* M. Novak, *op. cit.*, p. 183.

expectativas que despertó en los demás. A raíz de este encuentro, en lugar de un extenso estudio dedicado a la reflexión de lo que significa encontrar a un hombre en estado natural, Swift escribe dos panfletos en los que subvierte la noción de "hombre salvaje" y critica la moral del hombre civilizado con la carga satírica que lo caracteriza.

Aquí compararé dos personajes ligados estrechamente a la idea de la condición natural del hombre: a Robinson Crusoe (protagonista de la novela más famosa de Defoe) y a un joven silvestre que aparece en un panfleto de Jonathan Swift, titulado *The Most Wonderful Wonder that Ever Appear'd to the Wonder of the British Nation* (1726). En dicha comparación propongo que el lenguaje opera como vehículo para representar el raciocinio humano en ambos personajes. En el primer texto, el lenguaje funge como medio para que el personaje logre un desarrollo espiritual; en el segundo, funciona como eje para subvertir los conceptos de hombre silvestre y civilización. Con este propósito partiré de la distinción que Roger Bartra hace en *El mito del salvaje* (2011). A partir del análisis de varios vocablos en inglés, Bartra hace una distinción entre el *wild man* y el *savage*. El primero representa al sujeto mítico del pensamiento occidental, mientras que el segundo representa al objeto de la dominación colonial.[8] Para mi análisis, me limitaré a utilizar el concepto de *wild man* (u hombre silvestre, como sugiere traducir Bartra). Por un lado, si bien es cierto que Defoe tiene un panfleto en el que trata directamente la figura de Peter, prefiero utilizar la novela *Robinson Crusoe*, ya que su personaje principal ha sido considerado por siglos en el imaginario occidental como la representación del triunfo del logro humano,[9] y ya que también reúne las características principales que Swift satiriza en su obra. Por otro lado, aunque Swift no pensaba que sus panfletos tuvieran mucho

[8] Roger Bartra, *El mito del salvaje* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011), p. 368.

[9] Ian Watt, "*Robinson Crusoe* as a Myth", en Michael Shinagel, ed., *Robinson Crusoe* (Nueva York: Harvard University, 1994), p. 289

valor, considero que analizar éste en particular permite tener un mayor entendimiento del contexto literario de la época, además de enriquecer las lecturas del resto de la obra literaria de Swift. Como afirma Ian Higgins, los pasajes más agresivos en las sátiras de Swift parecen palimpsestos de los panfletos de su época.[10]

Describir a Crusoe como una especie de conquistador puritano es un lugar común de la crítica literaria; y es que este personaje representa el ideal del hombre occidental que trae la civilización a la naturaleza. Asimismo, Crusoe no sólo se plantea como agente civilizador a través de sus acciones, sino que también representa la idea puritana de que el trabajo acerca al hombre a Dios. En parte, la caracterización de este mito humano, como lo llama Ian Watt, radica en mostrar el dominio que Crusoe tiene sobre el lenguaje y las imágenes que logra formarse a partir de éste.

Antes de proseguir encuentro pertinente hacer un paréntesis que me permitirá contextualizar la obra de Defoe y Swift para desarrollar mi argumentación. Una de las deficiencias del lenguaje, al decir de la época, consistía en su imprecisión para describir la realidad. En este sentido, John Locke, uno de los pensadores más influyentes de su tiempo, sostiene en *An Essay Concerning Human Understanding* (1689) que el lenguaje y los objetos del mundo real no son intercambiables. Por el contrario, sí existe una relación estrecha entre el lenguaje y las ideas, y es a través de éste que el individuo puede relacionarse con el mundo real.[11] Debido a esto, si el lenguaje es el punto intermedio entre el entendimiento y el mundo real, es también posible que el lenguaje origine razonamientos erróneos: "[…] words interpose themselves so much between

[10] Ian Higgins, "Killing No Murder: Jonathan Swift and Polemical Tradition", en Nicholas Hudson y Aaron Santesso, eds., *Swift's Travels. Eighteenth-Century British Satire and Its Legacy* (Nueva York: Cambridge University Press, 2008), pp. 40-41.

[11] John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding. Book III: Words* [en línea], p. 147, disponible en: <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/locke1690book3.pdf>.

our understanding and the truth that it's trying to think about and grasp, that their obscurity and disorder often cast a mist before our eyes [...] and intrude on our understandings".[12] Así, el lenguaje transmite conocimiento falso si éste no se adhiere lo más posible a la realidad, o si parte de ideas imaginarias sin un referente claro en dicha realidad.[13] Para evitar problemas en el entendimiento, Locke

insiste en que el lenguaje debe buscar transmitir los pensamientos o ideas de la manera más eficaz y directa posible.[14]

Éste es el preámbulo en el que Defoe escribe su novela y que puede explicar hasta cierto punto el realismo tan característico de *Robinson Crusoe,* que Ian Watt define como "realismo formal" en *The Rise of the Novel*.[15] La necesidad de presentar al lector con un texto lo más cercano posible a su realidad tangible se ve reflejada en todos los datos espacio-temporales específicos de la obra. Incluir el diario de Crusoe forma parte de sus estrategias. Dicho diario forma parte de las convenciones de las narrativas de viaje y le permite corroborar su experiencia con documentos "verídicos". Aunque este personaje insiste en presentar su texto como tal, la posibilidad de llevar un recuento de su vida y de narrar una y otra vez su experiencia es lo que le permite en última instancia alcanzar la salvación espiritual. Cuanto más consciente es Crusoe del uso del lenguaje para describir la realidad, mejor puede interpretar su situación y entender sus errores. Así, en el momento más crítico de su conversión, después de sobrevivir a una fiebre devastadora, expresa:

> Now I began to construe the Words mentioned above, Call on me, and I will deliver you, in a different Sense from what I had ever

[12] *Ibid.*, p. 182.

[13] *Ibid.*, p. 189.

[14] *Ibid.*, p. 187.

[15] Ian Watt, *The Rise of the Novel* (California: University of California Press, 1957), p. 32. Respecto a la influencia que Locke tuvo en el estilo novelístico de Defoe, sugiero consultar el artículo "Defoe's Theory of Fiction", de Maximillian E. Novak (*Studies in Philology*, vol. 61, núm. 4, 1964. Pp. 650-668).

> done before; for then I had no Notion of any thing being call'd Deliverance, but my being deliver'd from the Captivity I was in; for tho' I was indeed at large in the Place, yet the Island was certainly a Prison to me, and that in the worst Sense of the World; but now I learn'd to take it in another Sense: Now I look'd back upon my past Life with such Horrour, and my Sins appear'd so dreadful, that my Soul sought nothing of God […].[16]

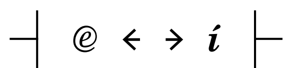
Al darse cuenta de que él es el único responsable de otorgar significado al mundo de la manera más certera posible, Crusoe entra en una dinámica de recontarse a sí mismo su propia historia una y otra vez, una dinámica que lleva a cabo ritualmente cada año que pasa en la isla.

Lo expuesto hasta ahora permite representar al hombre silvestre como un ser capaz de usar la razón para sobrevivir tanto física como espiritualmente. La inexactitud que observa Locke en el lenguaje, en tanto que interfiere entre la realidad y el entendimiento, es lo que lleva a Crusoe a cometer errores. Y sin embargo, la relación que existe entre lenguaje y entendimiento es también lo que le permite someter sus propias ideas al rigor de la razón,[17] desarrollarse como personaje y representarse a sí mismo como un individuo autónomo, alejado de la idea de la predeterminación. Esta imagen es una exaltación del hombre silvestre (como idealización del hombre occidental) frente a la naturaleza, cuya superioridad radica no sólo en su capacidad de transformar a la naturaleza en bienes útiles para el ser humano a través del trabajo, sino también a través del manejo consciente del lenguaje y la razón.

En el panfleto de Swift el estado natural del hombre adquiere un significado totalmente diferente, pues todos estos elementos no

[16] D. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 71.

[17] Si bien no usa este paralelismo entre razón y palabras, Patricia Meyer Spacks hace un análisis muy similar respecto a la relación que Crusoe tiene con su imaginación (véase "The Soul's Imaginings: Daniel Defoe, William Cowper". *PMLA*, vol. 91, núm. 3, 1979. Pp. 420-435).



hacen más que ridiculizar el susodicho "raciocinio" del hombre occidental, como se verá más adelante. A lo largo de su obra, Swift dejó bastante claro cuál era su postura respecto al uso del lenguaje. Prueba de ello está en varios de sus ensayos, según recupera Ian Higgins, entre los que destacan: *Hints towards an Essay on Conversation; A Proposal for Correcting, Improving and Ascertaining the English Tongue In a Letter to the Most Honourable Robert Earl of Oxford and Mortimer, Lord High Treasurer of Great Britain*, o *A letter to a Young Gentleman, Lately enter'd into Holy Orders*. En "Language and Style" Higgins encuentra paralelismos entre el estilo del escritor irlandés y lo postulado por Locke en *An Essay Concerning Human Understanding*. Así como Locke afirmaba que el lenguaje ambiguo podría nublar nuestro entendimiento, a Swift le preocupaban las posibles implicaciones que un lenguaje impreciso podría traer consigo.[18]

Publicado el mismo año que *Gulliver's Travels* (1726), el opúsculo *The Most Wonderful Wonder that Ever Appear'd to the Wonder of the British Nation* narra la historia del reencuentro de un chico silvestre (una clara alusión a Peter) con la osa que supuestamente lo había criado. En este punto es necesario señalar la problemática de la autoría del panfleto, ya que se ha atribuido a veces a Swift, a veces al escritor y amigo de Swift, el Dr. John Arbuthnot, quien por orden real estaba a cargo del cuidado de Peter,[19] o incluso a ambos. Adentrarse en la discusión sobre la autoría sobrepasa los propósitos del presente ensayo, por lo cual me limitaré a suscribir la opinión de Bartra, quien asegura que Swift es autor o por lo menos coautor del texto.[20]

[18] Ian Higgins, "Language and Style", en Christopher Fox, ed., *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* (Nueva York: Cambridge University Press, 2003), pp. 155-156.

[19] M. Novak, *op. cit.*, p. 183.

[20] Entre las razones que Bartra da para justificar su afirmación se encuentran: 1) el texto está firmado por "the Copper-Farthing Dean", que es una clara alusión a la participación política activa de Swift respecto a la polémica de la acuñación de monedas en Irlanda; 2) el estilo satírico del texto es característico de Swift; 3) Bartra encuentra

A pesar de la presunta enemistad entre Swift y Defoe, ambos escritores coincidían en una cosa: la falta de concordancia entre el lenguaje y las ideas origina errores humanos. No obstante, hay una clara diferencia en la manera en la que cada escritor aborda la representación del lenguaje en su obra. Para Defoe, el lenguaje es un medio que posibilita la superación moral, como bien demuestra el desarrollo de Crusoe como individuo. En cambio para Swift, el lenguaje es sólo un vehículo que delata los errores y problemas de la sociedad, es decir, de las personas como colectividad, según puede verse en *The Most Wonderful Wonder…*

El narrador relata la captura de una osa en Hanover, su traslado a Inglaterra y su subsecuente recibimiento por la sociedad y la nobleza de ese país. Ahí tiene lugar el caluroso reencuentro entre la osa y el muchacho, en el que ésta le ofrece la teta en señal de reconocimiento. El muchacho, a quien el narrador se limita a llamar *the Wild Gentleman*, acepta el ofrecimiento de la osa "as if he had never been wean'd".[21] El yo narrativo atestigua el momento en que el muchacho y la osa comienzan su conversación. El intercambio se da a través del lenguaje natural de los animales, que el chico adquirió por haber crecido con la osa. El narrador tiene acceso al contenido de esta conversación a través de la traducción del *Wild Gentleman* hecha en parte con palabras y en parte con gestos. La transcripción verbal que el narrador ofrece a partir de esta serie de gesticulaciones y oraciones entrecortadas es en cambio un diálogo coherente y rico, con una argumentación sólida en la que el joven explica a la osa su interpretación de la sociedad humana. En este diálogo directo, el narrador desaparece y son los personajes de la osa y el muchacho quienes se vuelven responsables de la caracterización de las nociones de hombre silvestre y hombre civilizado.

---

claras referencias al cuarto viaje de Gulliver en el panfleto, además de que comparten una estructura del razonamiento muy similar (R. Bartra, *op. cit.*, pp. 386-388).

[21] Jonathan Swift, *The Most Wonderful Wonder that Ever Appeared to the Wonder of the English Nation* (Londres: 1726), p. 6.

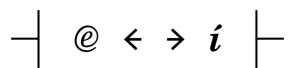
Al hacer referencia al lenguaje natural de los animales, el texto alude a la mistificación del estado original y superior de la naturaleza, y se problematizan las nociones de hombre civilizado y hombre silvestre. Al tener a alguien diferente, es decir, al tener una otredad con quien compararse, *the Wild Gentleman* comienza a autodefinirse e invierte el proceso de significación, pues el "otro" es ahora el hombre civilizado, aunque el lenguaje sea lo que articula las diferencias entre ambos.

Como ya sugerí, la postura de Swift se asemeja a la de Defoe en tanto que ambos consideran que las palabras imprecisas conllevan ideas erróneas. Más allá de la caracterización de la sociedad que ofrece el personaje de Peter, es el narrador mismo quien padece la falibilidad del lenguaje. *The Most Wonderful Wonder…* hace uso de estrategias que enmarcan el texto dentro de las convenciones del género de aventura. Como también sucede en *Robinson* Crusoe, el narrador del panfleto, que se presenta como voz autoral, afirma que la narración es verídica y que el lector puede beneficiarse didácticamente de ella. Las estrategias del narrador, y que el chico criticará más adelante, son convenciones afines a la filosofía empírica de la época. No obstante, el narrador se rehúsa a enmarcar el texto con un propósito didáctico específico: "I shall therefore come to the Subject Matter, without detaining my Reader any longer, since I suppose him or himself able to make all necessary Reflections, and it would be arrogating to myself a Superiority of Judgement, should I pretend to make 'em for him".[22]

Habitualmente, el autor de un texto tenía la autoridad moral para educar a los lectores a través de sus escritos. En el caso de *Robinson Crusoe*, el eje moral alrededor del cual se desarrolla la historia se vuelve explícito con la alusión a la parábola del hijo pródigo al principio de la novela, así como por su estrecha relación con el género de la autobiografía espiritual[23]. Sin embargo, ya sea

[22] D. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 4.

[23] Para más detalles sobre este tema, véase el capítulo "Parables of the Younger Son (I): Defoe and the Naturalization of Desire", en Michael McKeon, *The Origins*



por artificio o por renuencia, el narrador de *The Most Wonderful Wonder…* no cumple esta función. La introducción que ofrece su voz autorial contiene referencias tan específicas que vale la pena preguntarse hasta qué punto los lectores reales de la época eran capaces de entenderlas. De resultar opacas, el narrador no lograría transmitir ningún mensaje útil para enmarcar su narración. El hecho es que el narrador minimiza su presencia como eje moral y deja que la historia se cuente a través del diálogo directo, sin su aparente intervención, por lo que la voz del cachorro humano cobra una mayor autonomía. Swift logra así que el joven silvestre sea quien articule los juicios de valor más importantes acerca de la "civilización":

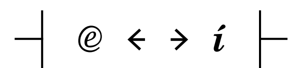
> I can give you no farther Account, having been so small a Time among them, and not as yet well enough acquainted with their manner of Expression; for they use many Words to which they join no Idea. There are I fancy imaginary Deities; as Justice, Honour, Religion, Truth… and many others which commonly fill their Discourse; but what is meant by 'em I cannot yet discover, tho' I have a strong Notion they have no Meaning at all; and are only employ'd to give a Grace to their Conversation.[24]

El joven critica la moral del hombre civilizado en el sentido de que hay un distanciamiento entre las palabras y sus significados o ideas que a ellas se asocian. Conceptos tan importantes como justicia, verdad y religión no son más que sonidos huecos que sólo sirven para adornar la conversación. La distancia entre el vocablo y su significado concuerda con la razón por la cual Crusoe comete los errores que comete. En cambio, en el panfleto de Swift, a partir de las deficiencias del lenguaje humano, *the Wild Gentleman* se perfila a sí mismo en un nivel moral superior al resto de los hombres,

---

of the English Novel 1600-1740 (Maryland: Johns Hopkins University Press, 1987), pp. 315-337.

[24] J. Swift, *op. cit.*, pp. 10-11.



por haber crecido con un lenguaje natural idealizado. Así, expresa: "They take me to be something above their own Species, for the finest of the she Men will caress me; but it's not strange, since I have had the Advantage of your Tongue to lick me into form, and your Milk to rear me".[25] El concepto de que un ser humano pudiera adquirir características animales si se criaba en la naturaleza

era una idea común según el arquetipo del hombre silvestre,[26] y en este caso pone al *Wild Gentleman* en una situación de ventaja frente al hombre gregario. La imagen concuerda con el desarrollo moral que Crusoe alcanza en su isla. Sin embargo, la cita anterior también pone de manifiesto algo que el muchacho silvestre parece ignorar: la atención que las mujeres le demuestran, y que él atribuye a su propia superioridad moral, no parece tan diferente a la atención que se le podría prestar a una mascota. Con esto, el texto anuncia un nuevo giro en lo que respecta a la idea del hombre silvestre y que se corrobora al final del diálogo entre los dos personajes.

En su reflexión sobre la interacción entre personas y animales, el muchacho relata la anécdota de un mono que consideraba esclavos suyos a los seres humanos, pues éstos se hacían cargo de satisfacer todas sus necesidades básicas. Y así, el muchacho silvestre expresa:

> The Monkey I just now mention'd, found but one Fault with his Condition, which is (said he,) my Slaves are so incorrigibly stupid, that when they do any thing to displease me, and I shew my Resentment by Gesticulation, for I don't know their Language, they immediately fall laughing.[27]

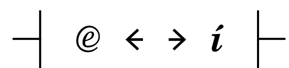
La imagen del mono como ente natural con su propio lenguaje se ve ridiculizada por la barrera lingüística que lo separa de la hu-

[25] J. Swift, *op. cit.*, p. 11.
[26] M. Novak, *op. cit.*, pp. 186-187.
[27] J. Swift, *op. cit.*, p. 12.

manidad. El lenguaje aísla a los personajes dentro de sus propios errores. El simio no puede darse cuenta de que es el blanco de la burla de sus supuestos esclavos. De la misma manera, el muchacho, quien también considera tener una jerarquía mayor a la del ser humano en sociedad, tampoco se percata de que en realidad lo tratan como mascota. Así, el hombre silvestre también resulta ridiculizado al volverse una posesión más del hombre civilizado.

Como mencioné antes, el narrador minimiza su presencia como autoridad moral y científica; en su lugar, es la voz silvestre del muchacho la que articula la crítica de la sociedad a la que acaba de llegar. El lenguaje funciona así como un eje alrededor del cual se caracteriza tanto la sociedad como conjunto de hombres civilizados, como el cachorro humano, el hombre silvestre. Por un lado, éste critica a los hombres por usar palabras vacías de significado en tanto que él mismo posee el lenguaje idealizado de la naturaleza. Sin embargo, a pesar de su supuesta posición privilegiada, es incapaz de entender que lo tratan más como una mascota que como un modelo a seguir. El supuesto interés científico de la sociedad resulta ser mero gusto por la novedad y el entretenimiento. La idealización del hombre silvestre, al presentarse como una posesión más del hombre civilizado, se vuelve un reflejo de la poca concordancia que hay en el espíritu humano.

Para concluir, analizar la figura del hombre silvestre como mito del hombre occidental permite adentrarnos en el tema de la formación de la identidad británica en este siglo y, en particular, ubicar la obra tanto de Defoe como de Swift en los diferentes espectros de este contexto. En el caso de Crusoe, la inexactitud del lenguaje lo vuelve susceptible de equivocarse. Sin embargo, esta misma inexactitud permite a Crusoe narrar continuamente su situación desde diferentes perspectivas, sometiendo el lenguaje a la razón para poder alcanzar la salvación. En este sentido, el hombre silvestre, ideal de la cultura occidental, estaría preparado naturalmente para civilizar y para cultivar una moral que lo acerque a Dios. Por el contrario, Swift utiliza las teorías del lenguaje para



criticar al hombre civilizado. Su texto hace eco de muchas de las convenciones que obedecían a la filosofía empírica de la época pero en *The Most Wonderful Wonder…* la crítica recae también sobre ellas. La inexactitud del lenguaje aísla a los personajes y no les permite entenderse a sí mismos a través del otro. El vacío que crea la imprecisión lingüística no se suple con la voluntad y la razón que caracterizan al ser humano, como en el caso de Crusoe, sino más bien con la imagen de un mono exasperado y atrapado en sus propias gesticulaciones.

De viajes hablaban todos: las fuentes contemporáneas de *Gulliver’s Travels*

Jimena Ruiz Marrón
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

> *I have perused several books of travels with great delight in my younger days; but having since gone over most parts of the globe, and been able to contradict many fabulous accounts from my own observation, it has given me a great disgust against this part of reading, and some indignation to see the credulity of mankind so impudently abused.*
>
> Jonathan Swift, *Gulliver’s Travels* (IV, xii, p. 267), 1726.

Jonathan Swift era un ávido pero selecto lector que sabía manejar sus fuentes con habilidad dentro de sus propios textos. Se conocen varios autores que influyeron en la escritura de *Gulliver´s Travels* (1726) (que de forma astuta Swift pretendía insertar en la tradición de los libros de viajes del siglo XVIII), que gozaban de gran popularidad en Inglaterra. Swift quería hacer creer que Lemuel Gulliver era un verdadero capitán de la vida real que había escrito sus aventuras. Esto convierte al protagonista tanto en narrador como en autor ficticio, quien busca legitimarse en el mundo del autor real a través de diversos medios.

Existen varios estudios sobre los conocimientos literarios de Swift, desde listas de referencias exactas hasta ensayos que hablan de la biblioteca del autor. Algunos textos citados son tanto libros canónicos, como libros de viajes de la época. Si bien parece que los autores contemporáneos influyen de manera superficial en *Gulliver’s Travels*, su relevancia va más allá de sólo brindar una forma que el autor imitó. Su presencia aporta detalles tanto temáticos como estilísticos que le dan veracidad al texto y refuerzan el carácter satírico del mismo.

En *Gulliver's Travels* hay referencias a textos de la época, precisas y cuidadosamente dispuestas. Este ensayo propone abordar las fuentes contemporáneas, en particular *A New Voyage Round the World* (1697) de William Dampier, dado que funciona como una de las bases estilísticas y formales del libro de Swift, al tiempo que inserta al escritor ficticio en el mundo de los viajeros de la época. Vincular ambos textos más allá de las alusiones explícitas demuestra cómo una narrativa específica busca explicar un mundo desconocido.

Con el objeto de hacer una sátira de los libros de viajes, Swift los pone en perspectiva y ridiculiza su contenido creando la ilusión de que Gulliver es en verdad un cirujano, capitán y escritor que conoce bien el mundo de la navegación. Esto le da cierta autoridad sobre los temas que trata, al tiempo que le permite usar una máscara determinada para describir sus experiencias y descubrimientos.

Se pueden identificar tres herramientas que utiliza Swift para crear el efecto de veracidad. La primera son las cartas que existen en torno a la publicación de *Gulliver's Travels*, en particular, la que escribió Swift bajo el nombre de Richard Sympson, supuesto primo de Lemuel Gulliver, quien le envía el manuscrito original al editor Benjamin Motte.[1] La segunda son los paratextos que se incluyen en *Gulliver's Travels*, tales como los mapas con las ubicaciones de las islas y las cartas que abren el libro, donde Gulliver se da espacio para describir, explicar y aclarar varios aspectos del texto. La tercera son referencias a textos reales y la imitación de los mismos, que aportan detalles precisos de lo ocurrido en sus aventuras. Cabe aclarar que ésta era una práctica común desde tiempos de los cronistas españoles hasta los libros de viajes ingleses, donde se pueden encontrar ideas provenientes de textos previos ya sea citadas, parafraseadas o reproducidas de otras formas. El estilo con el que Gulliver relata sus viajes, basado en la imitación del género, permea la narrativa y las descripciones.

[1] Roger D. Lund, ed., *Jonathan Swift's Gulliver's Travels: A Source Book* (Nueva York: Routledge, 2006), p. 26.

Gulliver es un *viajero ficticio*, un personaje propio de los libros de viajes falsos, un sub-género basado en los libros de viajes, pero que pretendía engañar a los lectores. Dichos textos no fueron escritos ni por bucaneros, ni piratas, ni naturalistas para recopilar sus experiencias, sino por autores cuya finalidad era parodiarlos o apropiarse del género para sus propios fines. Los libros de viajes falsos relataban anécdotas fantásticas o fuera de lo común como si fueran verdaderas.

A los autores de libros de viajes auténticos, algunos críticos los llaman *viajeros científicos*,[2] quienes no escribían sus libros por placer, sino que en muchas ocasiones eran emisarios de la Corona enviados por la *Royal Society* para investigar y dar cuenta precisa de avances tecnológicos y otros descubrimientos en tierras distantes. Para Swift pareciera no existir una distinción entre los viajeros científicos y los viajeros falsos, pues hacia el final del libro IV Gulliver propone que todos los viajeros, así como él, deberían comprometerse a decir la verdad (IV, xii), declaración con la que muestra su escepticismo ante la veracidad de todos esos textos.

Así como Swift, Gulliver no está convencido de que fueran necesarios tantos libros de viajes, puesto que desde su visita a Brobdingnag cuestiona cuánto puede aportar al conocimiento otro relato más. Él considera que ya todo está dicho y que su experiencia no puede aportar nada nuevo al conocimiento generado por la infinidad de viajes hechos alrededor del mundo (II, viii, p. 136); no obstante, en su último viaje Gulliver reconsidera y explica, con un tono que se asemeja a una de sus fuentes, que escribe su libro por el bien común, además de ser un acto patriótico, ya que todo lo que sea descubierto por un inglés se vuelve propiedad de la Corona (IV, xii, p. 267).

En el debate sobre la pertinencia de los libros de viajes es donde se vuelven relevantes las fuentes en las que se basó Swift; al imitarlas, citarlas y aludirlas, el autor pone en tela de juicio toda la

[2] *Ibid.*, p. 12.

información recopilada en ellas y el discurso que las conforma. Gracias al uso de una gran cantidad de fuentes serias, Swift pone en perspectiva lo que se sabe y de esta forma busca aportar algo nuevo con su propia composición. A grandes rasgos, en los textos de Swift se puede ver la influencia tanto de fuentes clásicas, como de libros contemporáneos, aunque él tenía cierta predilección por

el primer grupo, en especial por autores como Horacio, Virgilio y Homero. En *Gulliver´s Travels* se pueden identificar fuentes clásicas y modernas que cumplen diferentes funciones.

Las fuentes canónicas forman la base del género satírico y aportan fragmentos de la trama. Incluyen fuentes clásicas como Luciano y fuentes de la modernidad temprana, más cercanas a Swift, tales como Erasmo de Rotterdam, Tomás Moro, Rabelais, Cyrano de Bergerac y Robert Burton, e incluso hay quien señala a Cervantes.[3] Los libros que más destacan son, en la trama, *Histoire de la lune. In English. A Comical History of the State and Empires of the Worlds in the Moon and the Sun* (1687) de Cyrano de Bergerac; y como base genérica, *A True Story* de Luciano. *Gulliver´s Travels* se ha comparado con ambas obras.

Por otra parte, Swift adopta la narrativa, descripciones y lenguaje de fuentes contemporáneas para hacer escarnio de las mismas. Cabe relatar que Swift disfrutaba despreciar e incluso negar haber leído o siquiera conocer a algunos de sus contemporáneos[4] como John Dryden y Daniel Defoe, aunque la relación de *Gulliver´s Travels* como parodia de *Robinson Crusoe* ha sido señalada en múltiples ocasiones. Para el caso de *Gulliver´s Travels,* se han rastreado aproximadamente veinte fuentes contemporáneas lo que deja claro que Swift se familiarizó de lleno con los libros científicos y de viajes de la época[5].

[3] Brean Hammond, "Swift's Readings", en Christopher Fox, ed., *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2003), p. 80.

[4] *Idem.*

[5] En su introducción a *Gulliver's Travels* (Nueva York: Penguin Books, 2010), Robert DeMaria reconoce la presencia de textos como el de Dampier; sin embar-

Dichas fuentes se pueden dividir en dos tipos: fuentes científicas y libros de viajes propiamente dichos. Del primer grupo destacan tres: *The History of the Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge* (1667) de Thomas Sprat, quien buscaba la pureza del lenguaje para la transmisión del conocimiento;[6] *An Account of a Dog Dissected* (1667) de Robert Hooke y *Orang-Outangs, Sive Homo Sylvestris: Or the Anatomy of a Pygmie Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man* (1699) de Edward Tyson. De estos tres libros Swift toma descripciones de experimentos científicos y las parodia en el libro III como una crítica directa tanto al método como al lenguaje científico que pretendía explicar el mundo. Entre algunos del segundo grupo, considerados como libros de viajes efímeros[7] se pueden encontrar *A New Voyage Round the World, or, A Pocket Library* (1691) de John Dunton, *A New Discovery of Terra Incognita Australis, or The Southern World* (1693) de Gabriel de Foigny, *The Mariner´s Magazine* (1669) de Samuel Sturmy y A *New Voyage Round the World* (1698) de William Dampier.[8] Muchos críticos han encontrado una relación cercana de estos autores con la obra de Swift en mayor o menor medida, ya que supo bien cómo integrarlas a sus propios textos para beneficio propio; sin embargo, no se les suele dar tanto peso al momento de hacer un estudio detallado del estilo de *Gulliver's Travels.* William Dampier (1651-1715) es de especial interés para el desarrollo de esta obra dado que, además de que se sabe que Swift poseía un ejem-

go, él considera más importante la influencia de las fuentes clásicas, dejando a un lado la relación de *Gulliver´s Travels* con otros libros de viaje (véase R. DeMaria, *Gulliver's Travels*, p. xi). Por otra parte, críticos como Brean Hammond consideran que *Gulliver´s Travels* pudo nutrirse de una vasta cantidad de libros de la época. Menciona unos cuantos como relevantes para un acercamiento a la estructura del texto, pero no realiza un estudio comparativo detallado de ninguno de ellos (B. Hammond, *op. cit.*, p. 81).

[6] R. D. Lund, *op. cit.*, p. 12.

[7] B. Hammond, *op. cit.*, p. 80.

[8] R. D. Lund, *op. cit.*, pp. 31-32.

plar de la tercera edición de A *New Voyage Round the World*, varios estudiosos subrayan el hecho de que es el único que se menciona de forma explícita en el texto.[9]

Dampier fue un reconocido navegante inglés (posteriormente, corsario) que redactó su célebre obra en múltiples viajes. El texto se publicó cuatro veces, lo que habla de su popularidad.[10] De

hecho, hay fuentes que aseguran que *A New Voyage Round the World* fue tan relevante que influyó en personajes como Humboldt, James Cook (quien utilizó los mapas de corrientes y vientos de Dampier) y Darwin (quien llevaba consigo un ejemplar en los viajes que lo inspiraron para formular su teoría de la evolución). El mismo Darwin consideraba a Dampier una fuente de inspiración para su trabajo científico gracias a sus ricas descripciones, mismas de las que se mofa descaradamente Swift.

A pesar de la gran cantidad de referencias que se encuentran en *Gulliver´s Travels*, los críticos tienden a concentrarse en dos ejemplos muy concretos de Dampier. El primero es la carta al primo Sympson ya mencionada, y posteriormente una cita concreta sobre el estilo de las descripciones de los libros de viaje.[11] Swift incluyó "La carta del Capitán Gulliver a su primo Sympson"[12] en la edición de 1727 con la finalidad de aclarar algunas cuestiones que él consideraba habían sido malinterpretadas.[13] Al inicio de la carta Gulliver le explica a su primo que él mismo aconsejó a Dampier, su otro primo, para la publicación de *A Voyage Round the World*, con lo que Swift establece desde el principio que éste es uno de los blancos principales de su parodia.

Después, en el libro II, Gulliver habla sobre el estilo que utiliza para narrar sus viajes. Esto lo hace ya que, justo después de ser res-

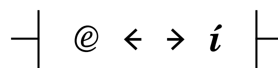
[9] B. Hammond, *op. cit.*, p. 80.

[10] Véase J. Bach, "Dampier, William (1651-1715)", *Australian Dictionary of Biography* (Australia: National Centre of Biography, Australian National University, 1966).

[11] B. Hammond, *op. cit.*, pp. 80-81.

[12] J. Swift, *Gulliver's Travels*, p. 5.

[13] R. D. Lund, *op. cit.*, p. 120.



catado por el capitán Thomas Wilcocks y contarle sus aventuras, éste le sugiere publicar el libro de sus viajes, a lo que Gulliver en principio se rehúsa, aunque es evidente que termina por hacerlo, pues son los mismos *Viajes de Gulliver* que el lector tiene en sus manos. En este fragmento Gulliver también comenta el estilo que usa en su libro, imitando a Dampier, quien trata el mismo tema en su prefacio.[14] Ambos autores sostienen que su relato contiene descripciones sencillas, redactadas en un lenguaje simple para el mejor entendimiento del lector.

Swift	Dampier
The captain was very well satisfied with this plain relation I had given him, and said, "he hoped, when we returned to England, I would oblige the world by putting it on paper, and making it public." My answer was, "that we were overstocked with books of travels: that nothing could now pass which was not extraordinary; wherein I doubted some authors less consulted truth, than their own vanity, or interest, or the diversion of ignorant readers; that my story could contain little beside common events, without those ornamental descriptions of strange plants, trees, birds, and other animals; or of the barbarous	As to my style, it cannot be expected that a seaman should affect politeness; for were I able to do it, yet I think I should be little solicitous about it in a work of this nature. I have frequently indeed divested myself of sea-phrases to gratify the land reader; for which the seamen will hardly forgive me: and yet, possibly, I shall not seem complaisant enough to the other; because I still retain the use of so many sea-terms. I confess I have not been at all scrupulous in this matter, either as to the one or the other of these; for I am persuaded that, if what I say be intelligible, it matters not greatly in what words it is expressed.

[14] *Ibid.*, p. 32.

customs and idolatry of savage people, with which most writers abound. However, I thanked him for his good opinion, and promised to take the matter into my thoughts." (II, viii, p. 136)	For the same reason I have not been curious as to the spelling of the names of places, plants, fruits, animals, etc., which in any of these remoter parts are given at the pleasure of travellers, and vary according to their different humours: neither have I confined myself to such names as are given by learned authors, or so much as enquired after many of them. I write for my countrymen; and have therefore, for the most part, used such names as are familiar to our English seamen, and those of our colonies abroad, yet without neglecting others that occurred. As it might suffice me to have given such names and descriptions as I could I shall leave to those of more leisure and opportunity the trouble of comparing these with those which other authors have assigned. (W. Dampier, *A new voyage round the world*…, s.n.)

Además de los pasajes preferidos por la crítica, existen otros paralelismos entre ambos libros, en especial entre el prefacio de Dampier y el capítulo xii del libro IV de *Gulliver´s Travels.* Entre estas secciones se pueden localizar fragmentos importantes para la justificación y objetivo de ambos textos, a quién esán dirigidos y la problemática de escribir obras de esta naturaleza. En el caso de la justificación

del texto, Swift dice que lo hace por el bien común, amén de declarar que también lo hace por el noble fin de informar e instruir a la humanidad[15]. De igual modo, insiste en que intentará mantener un estilo llano pues su propósito es informar al lector, no entretenerlo (IV, xii, p. 266). Los paralelismos con Dampier son evidentes en el cotejo, aun cuando fueran lugares comunes del género.[16]

Swift	Dampier
This indeed would be too great a mortification, if I wrote for fame: but as my sole intention was the public good, I cannot be altogether disappointed. (IV, xii, p. 267) I write for the noblest end, to inform and instruct mankind. (IV, xii, p. 268) I confess, it was whispered to me, that I was bound in duty, as a subject of England, to have given in a memorial to a secretary of state at my first coming over; because, whatever lands are discovered by a subject belong to the crown. (*Idem.*)	This has been my design in this publication, being desirous to bring in my gleanings here and there in remote regions to that general magazine of the knowledge of foreign parts, which the Royal Society thought you most worthy the custody of, when they chose you for their President: and if in perusing these papers your goodness shall so far distinguish the experience of the author from his faults as to judge him capable of serving his country, either immediately, or by serving you, he will endeavour by some real proofs to show himself […] (W. Dampier, "Dedication", en *op. cit.*, s.n.)

[15] Estos fragmentos son lugares comunes y se pueden relacionar tanto con el texto de Dampier como con *The History of The Royal Society of London for the Improvement of the Natural Knowledge* de Thomas Sprat. Ambos escritores manejan un discurso similar debido a que trabajaban para un mismo fin. Swift dialoga con los dos indirectamente a través de *Gulliver's Travels* y *A Tale of a Tub.*

[16] En las siguientes tablas, los paralelismos se resaltaron en negritas.

I rather chose to relate plain matter of fact, in the simplest manner and style; because **my principal design was to inform, and not to amuse thee**. (IV, xii, p. 266) Therefore, since my acquaintance were pleased to think my poor endeavours might not be unacceptable to my country, I imposed on myself, as a maxim never to be swerved from, that I would strictly adhere to truth; **neither indeed can I be ever under the least temptation to vary from it**, while I retain in my mind the lectures and example of my noble master and the other illustrious Houyhnhnms of whom I had so long the honour to be an humble hearer. I could heartily wish a law was enacted, that every traveller, before he were permitted to publish his voyages, should be obliged to make oath before the Lord High Chancellor, **that all he intended to print was absolutely true to the best of his knowledge**; for	As for the actions of the company among whom I made the greatest part of this voyage, a thread of which I have carried on through it, **it is not to divert the reader with them that I mention them, much less that I take any pleasure in relating them: but for method's sake, and for the reader's satisfaction**; who could not so well acquiesce in my description of places, etc., without knowing the particular traverses I made among them; nor in these, without an account of the concomitant circumstances: besides, **that I would not prejudice the truth and sincerity of my relation, though by omissions only** (W. Dampier, "Preface", en *op. cit.*, s.n.)

then the world would no longer be deceived, as it usually is, while some writers, to make their works pass the better upon the public, impose the grossest falsities on the unwary reader. (IV, xii, p. 267)	

Con obligada modestia, Gulliver reconoce que sus descripciones de objetos y lugares podrían haber estado mejor redactadas si las hubiera escrito alguien más, aunque él se ciertamente haya esmerado en satisfacer a sus compatriotas (IV, xii, p. 267). Esto lo afirma con la conciencia de la dificultad de escribir un libro sobre un tema que muchos han abordado, a pesar de que los territorios sean enteramente nuevos. Pone especial énfasis en los viajeros que vendrán después a describir las mismas cosas: hallarán errores en sus narraciones y además agregarán cosas nuevas.

Estos pasajes encuentran paralelo una vez más con el prefacio de Dampier, ya que en un par de ocasiones también afirma estar consciente de la dificultad de escribir un libro de viajes y poder insertarse en dicha tradición donde tantos viajeros hablan de los mismos tópicos una y otra vez. Dampier sabe que es posible que otros autores hayan descrito lo mismo que él, y aun así, espera que el lector pueda encontrar cosas completamente nuevas.

Swift	Dampier
I know likewise, that writers of travels, like dictionary-makers, are sunk into oblivion by the weight and bulk of those who come last, and therefore lie uppermost. **And it is highly probable, that such travellers, who shall hereafter**	In the description of places, their product, etc., I have endeavoured to give what satisfaction I could to my countrymen; though possibly to the describing several things that may have been much better accounted for by others […]

visit the countries described in this work of mine, may, by detecting my errors (if there be any), and adding many new discoveries of their own, justle me out of vogue, and stand in my place, making the world forget that ever I was an author. (IV, xii, p. 267)	**I have nothing more to add, but that there are here and there some mistakes made as to expression and the like, which will need a favourable correction as they occur upon reading** […] Nor have I given myself any great trouble since my return to compare my discoveries with those of others: the rather because, should it so happen that I have described some places or things which others have done before me, yet in different accounts, even of the same things, it can hardly be but there will be some new light afforded by each of them. […] I may without vanity encourage the reader to expect many things wholly new to him, and many others more fully described than he may have seen elsewhere […] for which not only in this voyage, though itself of many years continuance, but also several former long and distant voyages have qualified me. (W. Dampier, *op. cit.*, s.n.)

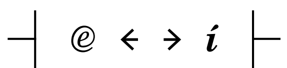
Si bien en estos fragmentos Swift no imita palabra por palabra a Dampier, sí establece un cierto diálogo entre los textos. Es como si Gulliver le respondiera a Dampier con un tono irónico sobre los mismos temas que le preocupan o de aquellos que alardea, porque mientras que Dampier espera satisfacer al lector por haber visitado lugares poco conocidos, Gulliver sabe que sus narraciones son irrelevantes, aunque habla de lugares completamente nuevos, pues los viajeros después de él hablarán de los mismos de una manera más acertada.

La imitación de libros de viaje de forma tan precisa por parte de Swift tiene una finalidad clara. Sus textos son una especie de parodia satírica, en la que se apropia del discurso de otros para ridiculizarlo, ya sea por transposición de la fuente o por una imitación cercana. En *Gulliver´s Travels*, Swift imita lugares comunes de diversos textos y al hacerlo expone los rasgos más ridículos de los mismos, como por ejemplo las descripciones de lo desconocido, los experimentos científicos, y las justificaciones y pretensiones de veracidad. Al mismo tiempo, pone en tela de juicio a los lectores y sus actitudes.[17]

El estudio del tejido intertextual a través del análisis de las fuentes contemporáneas de la sátira en *Gulliver's Travels* revela que ésta a menudo critica el lenguaje científico colonialista que se difundió en la época, lo que Gulliver deja claro hacia el final del libro IV.[18]

[17] Michael F. Suárez, "Swift's Satire and Parody", en Christopher Fox, ed., *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2003), pp. 116-118.

[18] "But I had another reason, which made me less forward to enlarge his majesty's dominions by my discoveries. To say the truth, I had conceived a few scruples with relation to the distributive justice of princes upon those occasions. For instance, a crew of pirates are driven by a storm they know not whither; at length a boy discovers land from the topmast; they go on shore to rob and plunder, they see a harmless people, are entertained with kindness; they give the country a new name; they take formal possession of it for their king; they set up a rotten plank, or a stone, for a memorial; they murder two or three dozen of the natives, bring



Revisar la narrativa en la que Swift se basó pone en evidencia los defectos de la empresa colonial inglesa. De hecho, Gulliver no necesita hablar de forma directa de su cultura —y cuando lo hace dice hacerlo con amor aunque el tono sea sarcástico—[19]; pretende describir los mundos nuevos que va conociendo con sus propios ojos, pero a través de ellos aprendemos más acerca de los ingleses

que de todas las nuevas culturas que conoce. La descripción del Otro, tanto en *Gulliver´s Travels* como en los libros de viajes o de ciencia en los que se basa, está inmersa en el paradigma del autor, y parece ser inseparable de éste; por lo tanto, termina reflejando su propio mundo. Swift, al describir civilizaciones desconocidas para los ingleses del siglo xviii, en realidad está hablando de su propia cultura y haciendo una crítica puntual de la misma.

away a couple more, by force, for a sample; return home, and get their pardon. Here commences a new dominion acquired with a title by divine right. Ships are sent with the first opportunity; the natives driven out or destroyed; their princes tortured to discover their gold; a free license given to all acts of inhumanity and lust, the earth reeking with the blood of its inhabitants: and this execrable crew of butchers, employed in so pious an expedition, is a modern colony, sent to convert and civilize an idolatrous and barbarous people!" J. Swift, *op. cit.*, IV, xii, p. 269.

[19]"But this description, I confess, does by no means affect the British nation, who may be an example to the whole world for their wisdom, care, and justice in planting colonies; their liberal endowments for the advancement of religion and learning; their choice of devout and able pastors to propagate Christianity; their caution in stocking their provinces with people of sober lives and conversations from this the mother kingdom; their strict regard to the distribution of justice, in supplying the civil administration through all their colonies with officers of the greatest abilities, utter strangers to corruption; and, to crown all, by sending the most vigilant and virtuous governors, who have no other views than the happiness of the people over whom they preside, and the honour of the king their master" *Idem.*

Apéndice 1

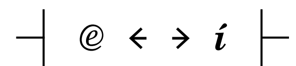
Transcripción de tres poemas en ocasión del cumpleaños 65 de Jonathan Swift. El primero lo escribió John Boyle, conde de Orrery; el segundo, Patrick Delany y el tercero, Jonathan Swift en respuesta a sus dos amigos.

BOYLE

To the Reverend
Dr. SWIFT, *D.S.P.D.*
With a present of a paper-book finely bound on his birth-day, November 30, 1732[1]*
By the Right Hon. John Earl of Orrery.

To thee, dear SWIFT, these spotless leaves I send;
Small is the present, but sincere the friend.
Think not so poor a book below thy care;
Who knows the price that thou canst make it bear?
Though tawdry now, and, like *Tyrilla's* face,
The specious front shines out with borrow'd grace;
Though paste-boards, glitt'ring like a tinsel'd coat,
A *rasa tabula* within denote:

[1] It was occasioned by an annual custom, which I found pursued among his friends, of making him a present on his birth-day. ORRERRY [Nota original en *The Works of Jonathan Swift, Accurately* Revised. Ed. W. Bowyer, Londres, 1768, vol. 7, p. 245.] Llama la atención que a Orrery le resultaba un tanto excéntrica la costumbre de dar regalos el día de un cumpleaños.



Yet if a venal and corrupted age,
And modern vices should provoke thy rage;
If warn'd once more by their impending fate,
A sinking country and an injur'd state
Thy great assistance should again demand
And call forth reason to defend the land,
[268] Then shall we view these sheets with glad suprize [*sic*]
Inspir'd with thought, and speaking to our eyes:
Each vacant space shall then, enrich'd, dispense
True force of eloquence, and nervous sense;
Inform the judgement, animate the heart,
And sacred rules of policy impart.
The spangled cov'ring, bright with splendid ore,
Shall cheat the sight with empty show no more:
But lead us inward to those golden mines,
Where all thy soul in native lustre shines.
So when the eye surveys some lovely fair,
With bloom of beauty grac'd, with shape and air,
How is the rapture heighten'd when we find
Her form excell'd by he[r] celestial mind!

DELANY

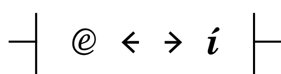
Hither from *Mexico* I came
To serve a proud *Iernian* dame:
Was long submitted to her will;
At length she lost me to *quadrille*.
Through various shapes I often pass'd,
Still hoping to have rest at last:
And still ambitious to obtain
Admittance to the patriot dean;
And sometimes got within his door,

*[2]But soon turn'd out to serve the poor;
Not strolling idleness to aid,
But honest industry decay'd.
At length an artist purchas'd me,
And wrought me to the shape you see.
This done, to *Hermes*, I apply'd:
"O *Hermes*, gratify my pride;
"Be it my fate to serve a sage,
"The greatest genius of his age;
"That matchless pen let me supply,
"Whose living lines will never die."
I grant your suit, the God reply'd,
And here he left me to reside.

SWIFT "Verses written by Dr. Swift, occasioned by the foregoing presents"

A PAPER book is sent by *Boyle,*
Too neatly gilt for me to soil.
Delany sends a silver standish,
When I no more a pen can brandish.
Let both around my tomb be plac'd:
As trophies of a Muse deceas'd:
And let the friendly lines they writ
In praise of long departed wit
Be grav'd on either side in columns,
More to my praise than all my volumes;
To burst with envy, spite and rage,
The *Vandals* of the present age.

[2] Alluding to 500*l.* a year lent by the Dean, without interest, to poor tradesmen. [Nota original en *ibid.*, p. 247.]



Apéndice II

AGN, *Inquisición*, vol. 1415, exp. 13, ff. 157r-159r.
Transcripción: Adriana Álvarez Sánchez

[f. 157r]
[Carátula]
Ynq*uisici*on de Mex*i*co año de 1803

Calificacion dada por el R*everendo* P*adre* M*est*ro Fr*ay* Cosme Enriquez a la obra del Capitan Lemuel Gulliber, Viagero Yngles: se halla corriente.

[f. 158r]
R*everendo* P*adre* M*est*ro Fr*ay* Cosme Enriquez Calificador del Santo *Oficio*

De orden del Tribual del Santo Oficio acompaño a V*uestro* P*adre* M*aest*ro la adjunta obra, para que la reconozca, teniendo presentes las reglas del Yndice Expurgatorio, y que exponga V*uestro* P*adre* R*everendo* M*aest*ro à continuacion de esta su dictamen y censura theologica.
Dios gu*ard*e a V*uestro* P*adre* R*everendo* m*ucho*s años Ynq*uisici*on Mex*i*co y Junio 3 de 1803.
[Firmado y rubricado: D*o*n Mathias Josef de Naxera. S*ecreta*rio]

Yl*ustrísi*mo s*eño*r
tengo vista la obra adjunta que se remite por V*uestra* S*eñori*a para que exponga mi dictamen. Y toda se reduce â un viaje de un Yngles nombrado el Capitan Lemuel Gulliver â diversos Países remotos, y esta

traducido de la edicion Francesa por Don Ramon Maximo Espartal, Caballero Maestrante de la Real de Granada y vecino de la Çiudad de Placencia. He registrado la obra, como se me ordena con el maior cuidado, y teniendo presentes las Reglas de el indice expurgatorio.
[f. 158v]
El juicio que he formado es: que son libros agradables, amenos, y llenos de agudesas, con expresiones didacticas, ficciones juiciosas, y alusiones aunque ironicas, saladas, y muchas veces tinturadas de una moral Christiana; pues aunque respira algunas satiras; estas son acerca de el gobierno de su Nacion Anglicana, que no nos toca aprobar, y por consiguiente, ni reprobar al que las produce. Sus ficciones aunque Chimericas, todas conducen al exercicio de la imaginacion, y las satiras lleban consigo una moral arreglada; a más que dichas ficciones enseñan principios Phisicos, y Philosoficos, que es la utilidad que en ellas se encuentra.

Podra reflexarse en el tomo segundo, en el Capitulo 7º. folio 66 en un versito que trae de Polidoro Virgilio que dice assí: *Hec via fontis nec femina Casta*. Este Polidoro Virgilio cita recogido de lengua vulgar solamente, y mandado corregir el Libro octabo de *rerum inventoribus* de la impresión cuydaronse, según el expurgatorio del año de 1746 todo consta en el ultimo indice expurgatorio con que en el dia nos gobernamos.

[f. 159r]

Dicho versito, aunque â primera vista, detrate al honor de tantos Varones fuertes, santos que venera la Santa Yglesia, y la Castissima Virgen Maria con muchas Heroinas celebres que adornan la Santa Yglesia, q*u*e generalmente pide en las fraces que haze â Dios, *pro deboto femineo servi*: advíerto, que el Author en dicho verso haze alusion en orden â ciertas casas. No obstante, no en el caso determinara como siempre lo mejor.

En lo demas no he obserbado otra cosa que se opongâ â nuestra S*an*ta fe chatolica, ni â las buenas costumbres, ni â la venerasion, y respecto que debemos â nuestros Soberanos.

Este es mí sentir. En este Imperial Conv*en*to de N*uestro* P*adre* S*anto* Domingo de Mexico. Junio 22 de 1803

[Firmado y rubricado Fr*ay* Cosme Enriquez
M*aestr*o Calific*ado*r]

Bibliografía

A Guide to the Stage: Or Select Instructions and Precedents from The Best Authorities towards Forming a Polite Audience. Londres: D. Job, 1731.

Aesop. *Truth in Fiction: or, Morality in Masquerade. A collection of two hundred and twenty fables of Aesop and other authors… Done in English by Edmund Arwarker.* Londres: J. Churchill, 1708. ecco Documento Gale CW124543901.

Agn, *Inquisición*, vol. 1415, exp. 13, ff. 157r.-159r.

Alazraki, Jaime. *Versiones. Inversiones. Reversiones*. España: Gredos, 1977.

Allan, Keith y Kate Burridge. *Euphemism and Dysphemism*. Nueva York: Oxford University Press, 1991.

Bach, J. "Dampier, William (1651-1715)" [en línea], en *Australian Dictionary of Biography*. Australia: National Centre of Biography, Australian National University, 1966.

Baird, Rosemary. *Mistress of the House: Great Ladies and Grand Houses, 1670-1830*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 2003.

Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

________. "Hnuy illa nyha maiah yahoo: Las tentaciones de Gulliver" [epílogo], en *Viajes de Gulliver*. Trad. Agustí Bartra y Ma. José Gómez Castillo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Beard, Geoffrey W. *Craftsmen and Interior Decoration in England, 1660-1820*. Edimburgo: J. Bartholomew and Sons, 1981.

Beattie, James. *Dissertations Moral and Critical. In Two Volumes. On Memory and Imagination… Illustrations on Sublimity*. Vol. 2. Dublín: Exshaw *et al.*, 1783. ecco Documento Gale CW121193071.

Beer, John. *Coleridge the Visionary* [libro electrónico]. S. l. Humanities eBooks, 2007.

Benjamin, Walter. *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

_______. "The Storyteller", en en Dorothy J. Hale, ed., *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Malden, Mass.: Blackwell, 2006. Pp. 361-378.

Bergerac, Cyrano de. *Les États et Empires du Soleil*. París: Garnier Flammarion, 2003.

_______. *Voyage dans la Lune*. París: Garnier Flammarion, 1970.

Bingham, Caleb. *The Columbian Orator: containing a variety of original and selected pieces: together with rules: calculated to improve youth and others in the ornamental and useful art of eloquence*. Boston: Manning & Loring, 1797. ecco Documento Gale CW125281256.

Bloom, Harold. *Jonathan Swift*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2009.

Booth, Wayne C. *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Borges, Jorge Luis. "Adolfo Bioy Casares, La estatua casera", en Sara Luisa del Carill y Mercedes Rubio de Socchi, eds. *Jorge Luis Borges en Sur, 1931-1980*. Argentina: Emecé, 1999. Pp. 130-131.

_______. "Arte de injuriar", en Carlos V. Frías, ed. *Historia de la eternidad. Obras completas (1923-1972)*. 14ª ed. en offset [1ª ed. 1974]. Argentina: Emecé Editores, 1984a. Pp. 419-423.

_______. "El escritor argentino y la tradición", en Carlos V. Frías, ed. *Discusión. Obras completas (1923-1972)*. Argentina: Emecé Editores, 1984b. Pp. 267-274.

_______. "El etnógrafo", en Carlos V. Frías, ed. *Elogio de la sombra. Obras completas (1923-1972)*. Argentina: Emecé Editores, 1984c. Pp. 989-990.

_______. "El idioma analítico de John Wilkins", en Carlos V. Frías, ed. *Otras inquisiciones. Obras completas (1923-1972)*. Argentina: Emecé Editores, 1984d. Pp. 706-710.

_______. "Prólogo a *El informe de Brodie*", en Carlos V. Frías, ed. *El informe de Brodie. Obras completas (1923-1972)*. Argentina: Emecé Editores, 1984e. Pp. 1021-1023.

_______. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en Carlos V. Frías, ed. *Ficciones. Obras completas (1923-1972)*. Argentina: Emecé Editores, 1984f. Pp. 431-443.

_______. "Utopía de un hombre que está cansado", en *El libro de arena*. 2ª ed. España: Emecé Editores, 1979. Pp. 69-75.

_______. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. 2ª ed. México: Universidad Nacional de México, 1994.

Boyle, Frank T. *Swift as Nemesis: Modernity and Its Satirist*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Brecht, Bertolt. "A Short Organon for the Theatre", en Terry Eagleton y Drew Milne, eds. *Marxist Literary Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.

_______. *La excepción y la regla*. Madrid: Alianza, 2009.

_______. "Las cinco dificultades para decir la verdad". *Mientras Tanto*, núm. 77, primavera 2000. Pp. 53-62.

Brewer, John. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1997.

Brown, Laura. "Reading Race and Gender: Jonathan Swift". *Eighteenth-Century Studies*, The Politics of Difference, vol. 23, núm. 4, verano 1990. The Johns Hopkins University Press. Pp. 425-443. <http://www.jstor.org/stable/2739178>.

Buick, Tony. *Orrery: A Story of Mechanical Solar Systems, Clocks, and English Nobility.* Londres: Springer, 2013.

Bullard, Paddy y James McLaverty, eds. *Jonathan Swift and the Eighteenth-Century Book.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Burgin, Richard. "The Living Labyrinth of Literature; Some Major Work; Nazis; Detective Stories; Ethics, Violence, and the Problem of Time..." [entrevista con Borges], en Richard Burgin, ed. *Jorge Luis Borges: Conversations*. Estados Unidos de América: University Press of Mississippi, 1998. Pp. 14-42.

Byers, John R. Jr. "Another Source for *Gulliver's Travels*". *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 57, núm. 1, 1958. University of Illinois Press.

Cámara de Diputados, LX Legislatura, Centro de documentación, información y análisis. *Muro de Honor. Salón de Plenos de la H. Cámara de Diputados. Letras de Oro. Margarita Maza de Juárez*. 2007 (Muro de Honor). <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/muro/pdf/maza.pdf >.

Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en *Teorías de lo fantastico*. Luigi Giuiani, trad. [del artículo]. Introd., compilación y bibliografía de David Roas. España: Arco/Libros, 2001. Pp. 153-191.

Caracciolo, Peter L. y Christine Hassenstab, eds. *Arabian Nights in English Literature: Studies in the Reception of the Thousand and One Nights into British Culture*. Londres: Macmillan, 1988.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Nueva York: Penguin Books, 2009 (Penguin Classics).

Centenera Tapia, Gerardo. "Nueva refutación del viaje en el tiempo. Una lectura de 'Utopía de un hombre que está cansado' ". *Scritture plurali e viaggi temporali*. Seminario Interuniversitario Ca' Foscari–Paris Sorbonne, 2012. Pp. 41-54. <http://www.academia.edu/6218577/Nueva_refutación_del_viaje_en_el_tiempo._Una_lectura_de_Utop%C3%ADa_de_un_hombre_que_está_cansado_ >.

Chamosa, José Luis. "*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, en la traducción de la 'Biblioteca Universal' (1851-1852)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7v5>.

Chartier, Roger. "Libros parlantes y manuscritos clandestinos", en *Escribir y borrar. Cultura escrita y literaturas (Siglos* xi-xviii*)*. Trad. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires: Katz, 2006.

Claeys, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CLARK, Geoffrey. "Commerce, Culture, and the Rise of English Power". *Historical Journal*, vol. 49, núm. 4, 2006. Pp. 1239-1251.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria: Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Londres: Leavitt, Lord & Co., [1817] 1834.

CONSTANTINO, Nicola. "Peletería humana" [en línea], *Nicola Constantino*. <http://www.nicolacostantino.com.ar>.

COOK, Daniel. "Publishing Posthumous Swift", en Paddy Bullard y James McLaverty, eds. *Jonathan Swift and the Eighteenth-Century Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

COSTENTIN, Catherine y Michèle Rosellini. *Cyrano de Bergerac. Les États et Empires de la Lune et du Soleil*. Tournai: Atlande, 2005.

DAMPIER, William. *A new voyage round the world. Describing particularly, the isthmus of America, several coasts and islands in the West Indies, the Isles of Cape Verd, the Passage by Terra del Fuego, the South Sea Coasts of Chili, Peru, and Mexico; the Isle of Guam one of the Ladrones, Mindanao, and other Philippine and East India Islands near Cambodia, China, Formosa, [Luconia], Celebes, &c. New Holland, Sumatra, Nicobar Isles; the Cape of Good Hope, and Santa Hellena. their soil, rivers, harbours, plants, Fruits, Animals, and Inhabitants. their Customs, Religion, Government, Trade, &c. Vol. I. By Captain William Dampier. Illustrated with particular maps and draughts*. 5ª ed. corregida. Vol. 1. Londres: 1703. ECCO Documento Gale CW102884449.

DAVIES, William. *The Happiness Industry: How the Goverment and Big Business Sold Us Well-Being*. Nueva York: Verso, 2015.

DEFOE, Daniel. *Mere Nature Delineated* [libro electrónico]. Londres: 1726.

________. *Robinson Crusoe.* Nueva York: Harvard University, 1994 (Norton Critical Editions).

DELANEY, Dr. *The Works of Dr. Jonathan Swift Accurately Revised ... Adorned with Copper-plates; with Some Account of the Author's Life, and Notes Historical and Explanatory*. Londres: W. Bowyer, 1768. Vol. 7

Derek, Ryan. "A History of Anthropocentrism? Antiquity and Enlightenment" [en línea], *Animal Theory. A Critical Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015. S.p.

Descartes, René. *Discurso del método* [en línea]. Trad. Manuel García Morente. Madrid: FGS, 2010.

Dickie, Simon. *Cruelty and Laughter: Forgotten Comic Literature and the Unsentimental Eighteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Echavarría Ferrari, Arturo. "'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius': Creación de un Lenguaje y Crítica del Lenguaje" [en línea]. *Revista Iberoamericana* (número especial dedicado a Jorge Luis Borges, dirigido por Alfredo A. Roggiano y Emir Rodríguez Monegal), vol. xliii, núm. 100-101, julio-diciembre 1977. University Library System, University of Pittsburgh. Pp. 399-414.

Eddy, William A. "A Source for *Gulliver´s Travels*". *Modern Language Notes*, vol. 36, núm. 7, noviembre 1921. The Johns Hopkins University Press. Pp. 419-422.

Fairer, David. *English Poetry of the Eighteenth Century, 1700-1789*. Londres/Nueva York: Routledge, 2003.

Ferrer Biminelli, J. A., *Masonería e Inquisición en Latinoamérica durante el siglo* xviii. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1973.

Fiddian, Robin. "What's in a Title? Political Critique and Intertextuality in 'El informe de Brodie'". *Variaciones Borges*, núm. 28, 2009. Pp. 67-86.

Foigny, Gabriel de. *La Terre australe connue*. Ed. Pierre Ronzenaud. París: Société des Textes Français Modernes, 2008.

Forster, Jean-Paul. *Jonathan Swift. The Fictions of the Satirist*. Londres: Peter Lang, 1998.

Fox, Christopher. *The Cambridge Companion to Swift* [libro electrónico]. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Fromkin, Victoria. *An Introduction to Language*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1993.

Fudge, Erica. *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire: Macmillan Press; Nueva York: St. Martin's Press, 2000.

Genette, Gerard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, [1987] 2001.

Gildon, Charles. *Golden Spy: or a Political Journal of British Nights' Entertainments of War and Peace, and Love and Politics: Wherein are laid open The Secret Miraculous Power and Progress of Gold, in the courts of Europe. Intermix'd with Delightful Intrigues, Memoirs, Tales and Adventures, Serious and Comical*. Londres: J. Woodward, 1709. ecco Documento Gale CW3309158386

Gramsci, Antonio. *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009 (Mitma).

Grau, Cristina. "Tlön o la utopía cósmica". *Variaciones Borges*, núm. 2, 1996. Pp. 116-124.

Greenleaf, Richard, "The Mexican Inquisition and the Masonic Movement, 1751-1820". *New Mexico Historical Review*, núm. 44, 1969. Pp. 93-117

_______. "Historiography of the Mexican Inquisition: Evolution of Interpretations and Methodologies", en Elizabeth Perry y Anne J. Cruz, eds. *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*. Berkeley: University of California Press, 1991. Pp. 248-276.

Grierson, H. J. C., ed. *The Letters of Sir Walter Scott*. Londres: Constable, 1932-1937.

Grundy, Isobel. "Restoration and Eighteenth Century (1660-1780)", en Pat Rogers, ed. *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Hallett, Mark. *William Hogarth*. Londres: Phaidon Press, 2000.

Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años setenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Hammond, Brean. “Swift’s Readings”, en Christopher Fox, ed. *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2003. Pp. 73-86.

Hammond, Eugene, *Jonathan Swift: Irish Blow-In*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.

Herr, Richard, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

Higgings, Ian. “Killing No Murder: Jonathan Swift and Polemical Tradition”, en Nicholas Hudson y Aaron Santesso, eds. *Swift’s Travels. Eighteenth-Century British Satire and Its Legacy*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008. Pp. 39-54.

_______. “Language and Style”, en Christopher Fox, ed. *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003. Pp. 146-160.

Hill, Bridget. *Servants: English Domestics in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Hole, Richard. *Remarks on the Arabian Nights Entertainments, in which the Origin of Sindbad’s Voyages, and Other Oriental Fictions is Particularly Considered*. Londres: Cadell Jr & W. Davies, 1797. ecco Documento Gale CW112689946.

Horsley, Lee Sonsteng. “ ‘Of all Fictions the Most Simple’: Swift’s Shared Imagery”. *The Yearbook of English Studies*, vol. 5, 1975. Modern Humanities Research Association. Pp. 98-108. <http://www.jstor.org/stable/3507176>.

Houston, Chlöe. “Utopia, Dystopia or Anti-utopia? *Gulliver’s Travels* and the Utopian Mode of Discourse” [en línea]. *Utopian Studies*, vol. 18, núm. 3 Irish Utopian, 2007. Pp. 425-442. Disponible en JSTOR.

Hunter, J. Paul. *Before Novels*. Nueva York: Norton, 1990.

_______. “*Gulliver’s Travels* and the later writings”, en Christopher Fox, ed. *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. Estados Unidos de América: Cambridge University Press, 2003. Pp. 216-241.

Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. S. trad. S. comp. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. Pp. 173-193.

________. “Ironie, Satire, Parodie: Une approche pragmatique de l’ironie” [en línea]. *Poetique: Revue de Théorie et d’Analyse Littéraire*, vol. 12, núm. 46, 1981. Pp. 140-155. University of Toronto Press.

________. *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*. Londres; Nueva York: Routledge, 1994.

Hutcheon, Linda y Siobhan O’Flynn. *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge, 2013.

Hutchinson, Steven. “Mapping Utopias”. *Modern Philology*, vol. 85, núm. 2, noviembre 1987. University of Chicago Press. Pp. 170-185.

Irby, James. “Borges and the idea of Utopia” [en línea], en Lowell Dunham e Ivar Ivask, eds. *The Cardinal Points of Borges*. Estados Unidos de América: University of Oklahoma Press, 1971 (Borges Criticism). Pp. 35-45.

Israel, Jonathan I. *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670-1752*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”, en L. Venuti, ed. *The Translation Studies Reader*. 3ª ed. Nueva York: Routledge, 2012.

Just, Melanie Maria. “The Reception of *Gulliver’s Travels* in Britain and Ireland, France, and Germany” [libro electrónico], en François Boulaire y Daniel Carey, dir., *Les Voyages de Gulliver: Mondes lointains ou mondes proches*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2002 (Littérature et civilisation irlandaises).

Kelly, Ann Cline. “After Eden: *Gulliver’s* (Linguistic) *Travels*”. *ELH*, vol. 45, núm. 1, 1978. Pp. 33-54.

________. “Swift’s Explorations of Slavery in Houyhnhnmland and Ireland”. *PMLA*, vol. 91, núm. 5, octubre 1976. Pp. 846-855. <http://www.jstor.org/stable/461560>.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. París: Armand Colin, 2009.

Klein, Lawrence. "Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century". *The Historical Journal*, vol. 45, núm. 4, 2002. Pp. 869-898.

_______. *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Knight, Charles A. *The Literature of Satire*. Estados Unidos de América: Cambridge University Press, 2004.

Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas, 1997. Pp. 1-24 ["Bakthine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique*, núm. 239, 1969. Pp. 438-465].

Kulak, Ewa Krystyna. "Entre Laputa y los Yahoo: Jorge Luis Borges lee a Jonathan Swift" [en línea]. *Estudios Hispánicos*, núm. 18, 2010. Pp. 87-97.

Landry, Donna. *Noble Brutes: How Eastern Horses Transformed English Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

Lane Patey, Douglas. "Swift's Satire on Science and the Structure of *Gulliver's Travels*" [en línea]. *ELH*, vol. 58, núm. 4, 1991. Pp. 809-839. Disponible en JSTOR.

Langford, Paul. *A Polite and Commercial People*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

_______. *Eighteenth-Century Britain: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_______. *Englishness Identified: Manners and Characters 1650-1850*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Leddy, Annette. "Borges and Swift: Dystopian Reflections". *Comparative Literature Studies*, vol. 27, núm. 2, 1990. Pp. 113-123. Disponible en: JSTOR.

Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life*. Nueva York: Verso, 2014.

Leguin, Elisabeth. “Man and Horse in Harmony”, en Karen Raber y Tucker Treva, eds. *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Pp. 175-196.

Leigh Vague, Stephanie. “Violence in Representation: An Ethnographic Reading of ‘El informe de Brodie’ by Jorge Luis Borges” [en línea]. *Lucero*. S. f. Pp. 29-35. <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Vague.pdf>.

Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2015.

Livingstone, David. A. “Yeahohs and Mating ‘Possums”. *Western Folklore*, vol. 17, núm. 1. <http://www.jstor.org/stable/1497260>.

Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding. Book III: Words* [en línea]. Ed. Jonathan Bennet. <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/locke1690book3.pdf>.

Longhurst, John E. “Fielding and Swift in Mexico”. *The Modern Language Journal*, vol. 36, núm. 4, abril 1952. Pp. 186-187.

Lordon, Frédéric. *Willing Slaves of Capital, Spinoza and Marx on Desire*. Londres: Verso, 2014.

Lund, Roger D., ed. *Jonathan Swift’s Gulliver’s Travels: A Source Book*. Nueva York: Routledge, 2006.

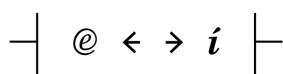
Marshall, Ashley. “The Myth of Scriblerus” [en línea]. *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 31, núm. 1, 2008. Pp. 77-99. Disponible en DocSlide.

McIntosh, Christopher, *The Rosicrucians: The History, Mythology and Rituals of an Esoteric Order*. Londres: Weiser, 1998.

McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1987.

McMinn, Joseph. *Jonathan Swift: A Literary Life*. Londres: MacMillan, 1991.

Mezciems, Jenny. “‘Tis not to divert the Reader’: Moral and Literary Determinants in Some Early Travel Narratives”, en Philip Dodd ed. *The Art of Travel: Essays on Travel Writing*. Londres: Routledge, 2013. Pp. 1-19.



________. "*Utopia* and 'the Thing which is not': More, Swift, and Other Lying Idealists", en Claude Rawson e Ian Higgins, ed. *The Essential Writings of Jonathan Swift*. Estados Unidos de América: Norton, 2010 (Norton Critical Editions). Pp. 856-874.

Miranda, Marcelo, Carolina Pérez J. y Andrea Slachevsky Ch. "Jonathan Swift y su contribución científica en *Los viajes de Gulliver*". *Revista Médica de Chile*, vol. 139, 2011. Pp. 395-399.

Moll, Hermann. *Codfish Map*. 1720. <http://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/WestIndies-moll-1732>.

Mongredien, Georges. *Cyrano de Bergerac*. París: Berger-Levrault, 1965.

Montaigne, Michel de. "De los caníbales", en *Ensayos escogidos*. 4ª ed. Vol. 9. México: UNAM, 1997 (Nuestros clásicos).

Moore, John Robert. "A New Source for *Gulliver´s Travels*". *Studies in Philology*, vol. 38, núm. 1, 1941. University of North Carolina Press. Pp. 66-80.

Moore, Sean. "Devouring Posterity: *A Modest Proposal*, Empire, and Ireland's 'Debt of the Nation' ". *PMLA*, vol. 122, núm. 3, mayo 2007. Pp. 679-695. <http://www.jstor.org/stable/25501737>.

More, Thomas. *Utopia*. Trad., introd. y notas de Paul Turner. Inglaterra: Penguin Books, 2003.

Nash, Richard. " 'Honest English Breed': The Thoroughbred as Cultural Metaphor", en Karen Raber y Tucker Treva, eds. *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Pp. 245-272.

________. "Of Sorrels, Bays, and Dapple Greys". *Swift Studies*, núm. 15, 2000. Pp.110-115.

Nguyen, Jeff. "The Gulliver Suite". <http://blogs.harvard.edu/jeffclef/2009/02/04/the-gulliver-suite-1728>.

Nokes, David. *Jonathan Swift. A Hypocrite Reversed* [libro electrónico]. Londres: Faber & Faber, 2014.

Novak, Maximillian. "The Wild Man Comes to Tea" [en línea], en Edward Dudley y Maximillian E. Novak, eds. *The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2009.

Nurse, Paul McMichael. *Eastern Dreams: How the Arabian Nights Came to the World.* Toronto: Penguin Books, 2010.

Oakleaf, David. *A Political Biography of Jonathan Swift*. Londres: Routledge, 2015.

Olea Franco, Rafael. "Borges en la constitución del canon fantástico", en Alfonso de Toro, ed. *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2007. Pp. 119-143.

Orwell, George. "Politics vs Literature–An examination of *Gulliver's Travels*". *Polemic*, vol. 5, septiembre-octubre 1946. <http://orwell.ru/library/reviews/swift/english/e_swift>.

Pajares, Eterio. "Viajes de Gulliver: primera traducción al español (1793-1797)". *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. 32, núm. 1, primavera 2009. Pp. 7-30.

Paoli, Roberto. "Borges y la literatura inglesa" [en línea]. *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm. 140, julio-septiembre 1987. Pp. 595-614. University Library System, University of Pittsburgh.

Patot, Simon Tyssot de. *Voyages et aventures de Jacques Massé*. París: Éditions Amsterdam, 2005.

Peltonen, Marku. "Politeness and Whiggism, 1688-1732". *The Historical Journal*, vol. 48, núm. 2, 2005. Pp. 391-414.

Phiddian, Robert. *Swift's Parody*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 1995.

Pillard, Guy-Edouard. *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant*. París: Imago, 1987.

Pocock, J. A. G. *Virtue, Commerce, and History: Essays on Political Thought, and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Pohl, Nicole. "Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment", en Gregory Claeys, ed. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: University Press, 2010. Pp. 51-78

Poll, Max. *The Sources of Gulliver´s Travels*. Ohio: Cincinnati University Press, 1921.

Prest, W. *Albion Ascendant: English History, 1660-1815*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Raber, Karen y Treva Tucker. "Introduction", en Karen Raber y Tucker Treva, eds. *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Pp. 1-43.

Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Londres: Verso, 2011.

Rawson, Claude. *God, Gulliver, and Genocide: Barbarism and the European Imagination, 1492-1945*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 2002.

________, ed. *Swift and Others*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

________, ed. *Swift's Angers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

________, ed. *The Cambridge Companion to Henry Fielding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Real, Hermann J. *The Reception of Jonathan Swift in Europe*. Londres: Thoemmes Continuum, 2005.

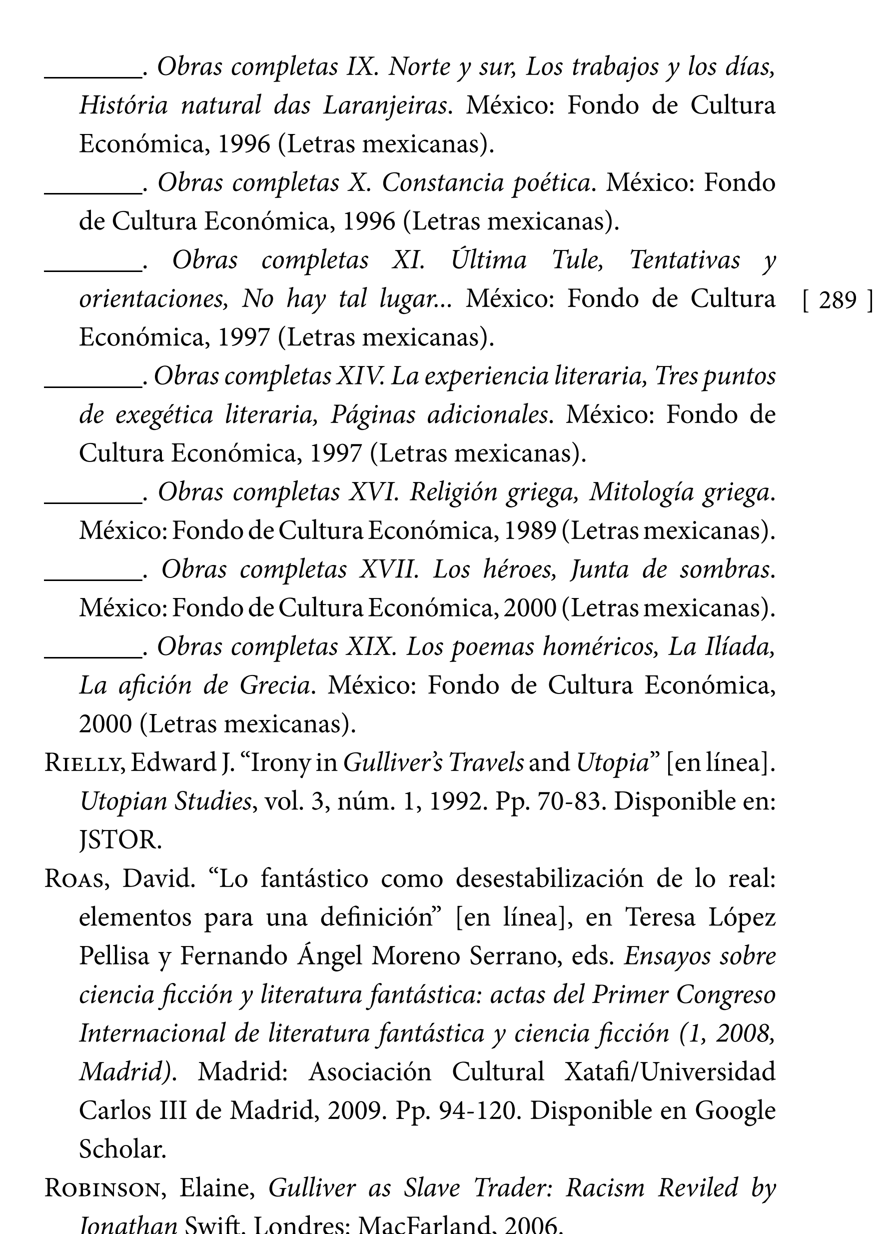
Reyes, Alfonso. *Obras completas I. Cuestiones estéticas, Capítulos de literatura mexicana, Varia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Letras mexicanas).

________. *Obras completas II. Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010 (Letras mexicanas).

________. *Obras completas III. El plano oblicuo, El cazador, El suicida, Aquellos días, Retratos reales e imaginarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Letras mexicanas).

________. *Obras completas V. Historia de un siglo, Las mesas de plomo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 (Letras mexicanas).

________. *Obras completas VII. Cuestiones gongorinas, Tres alcances a Góngora, Varia, Entre libros, Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Letras mexicanas).



_______. *Obras completas IX. Norte y sur, Los trabajos y los días, História natural das Laranjeiras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Letras mexicanas).

_______. *Obras completas X. Constancia poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Letras mexicanas).

_______. *Obras completas XI. Última Tule, Tentativas y orientaciones, No hay tal lugar...* México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (Letras mexicanas).

_______. *Obras completas XIV. La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (Letras mexicanas).

_______. *Obras completas XVI. Religión griega, Mitología griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989 (Letras mexicanas).

_______. *Obras completas XVII. Los héroes, Junta de sombras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (Letras mexicanas).

_______. *Obras completas XIX. Los poemas homéricos, La Ilíada, La afición de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (Letras mexicanas).

Rielly, Edward J. "Irony in *Gulliver's Travels* and *Utopia*" [en línea]. *Utopian Studies*, vol. 3, núm. 1, 1992. Pp. 70-83. Disponible en: JSTOR.

Roas, David. "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición" [en línea], en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, eds. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid, 2009. Pp. 94-120. Disponible en Google Scholar.

Robinson, Elaine, *Gulliver as Slave Trader: Racism Reviled by Jonathan* Swift. Londres: MacFarland, 2006.

Rodino, Richard H. "'Splendide Mendax': Authors, Characters, and Readers in *Gulliver's Travels*" [en línea]. *PMLA*, vol. 106, núm. 5, 1991. Pp. 1054-1070. Disponible en JSTOR.

Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica" [en línea]. *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, núm. 95, abril-junio 1976. Pp. 177-189. University Library System, University of Pittsburgh.

Rodríguez Pérsico, Adriana. "Borges 1970: A la búsqueda del proyecto perdido". *Hispámerica*, núm. 78, 1997. Pp. 109-117.

Ros, Angus, ed. *Selections from* The Tatler *and* The Spectator *of Steele and Addison*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1982.

Rossen, David y Aaron Santesso. "Swiftian satire and the afterlife of allegory", en Nicholas Hudson y Aaron Santesso, eds. *Swift's Travels. Eighteenth-Century British Satire and Its Legacy*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2008. Pp. 11-24.

Said, Edward. *The World, the Text, and the Critic*. Londres: Faber & Faber, 1984.

Savile, George (marqués de Halifax). *Advice to a Daughter: Under these Following Heads, Viz. Religion, Husband, House and Family, Servants, Behaviour and Conversation, Friendship, Censure, Vanity and Affectation, Pride, Diversion, Dancing*. Londres: Matt Gillyflower, 1688.

Scruggs, Charles. "Swift's View on Language: The Basis of His Attack on Poetic Diction". *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 13, núm. 4, 1972. Pp. 581-592.

Shell, Marc. *Islandology: Geography, Rhetoric, Politics*. Stanford: Stanford University Press, 2014.

Sierra i Fabra, Jordi. *Gulliver Siglo* XXI. Barcelona: Edebé, 2009. Ils. de Francesc Rovira.

Spenser, Edmund. *A View of the Present State of Ireland*. 1596. <http://celt.ucc.ie/published/E500000-001/>, <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/825/ireland.pdf>.

Spiegel, Simon. "Things Made Strange: On the Concept of 'Estrangement' in Science Fiction Theory". *Science Fiction Studies*, vol. 35, 2008. Pp. 369-385.

Sprat, Thomas. *The history of the Royal Society of London, for the improving of natural knowledge. By Tho. Sprat, D. D. late Lord Bishop of Rochester*. 3ª ed. corregida. Londres: 1722. ECCO Documento Gale CW107308123.

Still, Judith. *Enlightenment Hospitality: Cannibals, Harems and Adoption*. Oxford: Voltaire Foundation, 2011.

Suarez, Michael F. "Swift's Satire and Parody", en Christopher Fox, ed. *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, 2003. Pp. 112-127.

Swift, Jonathan. *A Modest Proposal For Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to Their Parents, Or the Country, and for Making them Beneficial to the Publick*. Dublín: S. Harding, 1729. <http://jonathanswiftarchive.org.uk/browse/comp_10_8.html?title=A%20Modest%20Proposal>.

________. *A Modest Proposal en Gulliver's Travels and Selected Writings*, ed. John Hayward. Londres: Nonesuch,1990. Pp. 512-521.

________. *Escritos subversivos*. Ed. y trad. de Eduardo Stilman. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

________. *Gulliver's Travels*. Ed. Robert A. Greenberg. Londres: Norton, 1970.

________. *Gulliver's Travels*. Londres: Penguin Books, [1726] 1985.

________. *Gulliver's Travels*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987.

________. *Gulliver's Travels & Selected Writings in Prose and Verse*. Ed. John Hayward. Londres: Nonesuch Press, 1990.

________. *Gulliver's Travels*. Introd. y notas de Doreen Roberts. Reino Unido: Wordsworth Classics, 2001.

________. *Gulliver's Travels*. Ed. Albert J. Rivero. Londres/Nueva York: Norton, 2002.

________. *Gulliver's Travels*. Ed. introd. y notas de Robert Demaria, Jr. Reino Unido: Penguin Books, 2003.

________. *Gulliver's Travels*. Ed. Claude Rawson. Oxford: Oxford University Press, 2005.

________. *Gulliver´s Travels*. Nueva York: Penguin Books, 2010.

________. *Gulliver's Travels*. Ed. David Womersley. Nueva York: Cambridge University Press, 2012.

________. *Jonathan Swift. Complete Poems*. Ed. Pat Rogers. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1989 (Penguin Classics).

________. "Letter from a Member of the House of Commons in Ireland, to a Member of the House of Commons in England, concerning the Sacramental Test, Written in the Year 1708", en John Hawkesworth, ed. *Works, Dean of St. Patrick's. Dublin*. Londres: Bathhurst, 1755.

________. *Los viajes de Gulliver*. Trad. Pollux [*sic*]. Ciudad de México: REI, 1988.

________. *Los viajes de Gulliver*. 5ª ed. Ed. Pilar Elena. Trad. Pollux Hernúñez. Madrid: Cátedra, 2010.

________. *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Sexto Piso, 2014 (sextopisoilustrado).

________. *Tale of a tub, written for the universal improvement of mankind. To which are added, An account of a battle between the ancient and modern books. In St. James's Library. And A discourse, concerning the mechanical operations of the spirit. With the author's apology, and explanatory notes, by W. Wotton, B.D. and others. Cooke's edition. Embellished with superb engravings*. Londres: [1798?]. ECCO Documento Gale CW3316437946.

________. *The Drapier's Letters*. Dublín: 1724. <http://jonathanswiftarchive.org.uk/search/text_9_13_1.html?page=d2e135&hl=drapier>.

________. *The Most Wonderful Wonder that Ever Appeared to the Wonder of the English Nation*. Londres: 1726.

________. *The Works of Jonathan Swift, D.D.*, ed. Sir Walter Scott. Edimburgo: John Constable, 1814.

________. *Travels into Several Remote Nations of the World. In four Parts. By Lemuel Gulliver*. Middlesex, Inglaterra: Penguin Books, 1987. Pp 360.

_______. *Una humilde propuesta*. Trad. María José Chuliá. Madrid: Nórdica, 2012.

_______. *Una modesta proposición y otros escritos patrióticos irlandeses*. Trad. y prol. de Facundo Maggio Ramírez. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

_______. *Viajes de Gulliver*. Trad. J. G. de Luaces. Barcelona: Salvat, 1969.

_______. *Viajes de Gulliver*. Trad. Cipriano Rivas. Ciudad de México: Aguilar, 1976.

_______. *Viajes de Gulliver*. Trad. Agustí Bartra y Ma. José Gómez Castillo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

_______. *Voyages de Gulliver*. Ed. Maurice Pons. París: Gallimard, 1976.

_______. *Voyages de Gulliver*. Ed. Alexis Tadié. París: Flammarion, 2014 (GF).

Temple, Sir William. *The Works of Sir William Temple, Bart*. Londres: F.C. and J. Rivington, 1814.

The Arabian Nights Entertainments, Consisting of One Thousand and One Stories, Told by the Sultaness of the Indies to Divert the Sultan from a Cruel Vow he had made, to marry a Lady every Day, and have her put to Death next Morning, to avenge himself for the Disloyalty of his first Sultaness. Containing a familiar Account of the Customs, Manners and Religion of the Eastern Nations, the Tartars, Persians, and Indians, than is to be met with in any Author hitherto published. 2ª edición. Londres: Andrew Bell, 1712. ecco Documento Gale CW110549875

The Father's Gift: Or, the Way to Be Wise and Happy. Londres: Newbery, 1794. ecco Documento Gale CW116515596.

The Whole Duty of a Woman; Or an Infallible Guide to the Fair Sex. Containing Rules, Directions, and Observations, for their Conduct and Behavior Through all Ages and Circumstances of Life, as Virgins, Wives, or Widows : with [...] *Rules and Receipts in Every Kind of Cookery*. Londres: T. Read, 1737.

Tippet, Brian. *Gulliver's Travels*. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1989.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Argentina: Editorial Tiempo Contemporánea, 1972 [1ª ed. en francés 1970].

Topsell, Edward, *et al.*, *The History of Four-Footed Beasts and Serpents. London, Printed by E. Cotes, for G. Sawbridge [etc.], 1658*. Londres: 1658. <http://archive.org/details/historyoffourfoo00tops>.

Traugott, John. "A Voyage to Nowhere with Thomas More and Jonathan Swift: 'Utopia' and 'The Voyage to the Houyhnhnms' ". *The Sewanee Review*, vol. 69, núm. 4, octubre-diciembre, 1961. Pp. 534-565

Tyson, Edward. *Orang-Outang, Sive Homo Sylvestris: Or, The Anatomy of a Pygmie Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man. To Which Is Added, A Philological Essay Concerning the Pygmies, the Cynocephali, the Satyrs, and Sphinges of the Ancients. Wherein It Will Appear That They Are All Either Apes or Monkeys, and Not Men, as Formerly Pretended. London, Printed for T. Bennett and D. Brown, and are to be had of Mr. Hunt, 1699.* Londres: 1699. <http://archive.org/details/orangoutangsiveh00tyso>.

Veiras, Denis. *Histoire des Sévarambes*. Ed. Michel Rolland. Amiens: Encrage Édition, 1994.

Voltaire. "Du Doyen Swift", en *Lettres Anglaises. Collection complette [sic] des* Œuvres *de Voltaire*. Vol. 15. Bélgica: Universidad de Gante, 1777.

Wafer, Lionel. *A New Voyage and Description of the Isthmus of America*. Londres: James Knapton, 1704. ECCO Documento Gale CW102820406.

Watt, Ian. "*Robinson Crusoe* as a Myth", en Michael Shinagel, ed. *Robinson Crusoe*. Nueva York: Harvard University, 1994 (Norton Critical Editions). Pp. 288-306.

________. *The Rise of the Novel*. California: University of California Press, 1957.

WEINBERG, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI/Colegio de Sinaloa/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2006.

WHITE, Jerry. *A Great and Monstrous Thing: London in the Eighteenth Century*. Londres: Random House, 2013.

WILKINS, John. *A Discovery of a World in the Moone* [en línea]. Londres: Michael Sparke, Edward Forrest, 1638. Disponible en: Sitio Gallica de la Bibliothèque de France <http://gallica,bnp.fr>.

WILLIAMS, Kathleen, ed. *Jonathan Swift: The Critical Heritage* [libro electrónico]. Londres/Nueva York: Routledge, 2002.

WILLIAMS, Matthew. "Great Anarch's Ancient Reign Restor'd". *Menippean Satire and the Politics of Knowledge in the British Enlightenment*. Nueva York, 2008. Tesis, City University of New York. 303 pp.

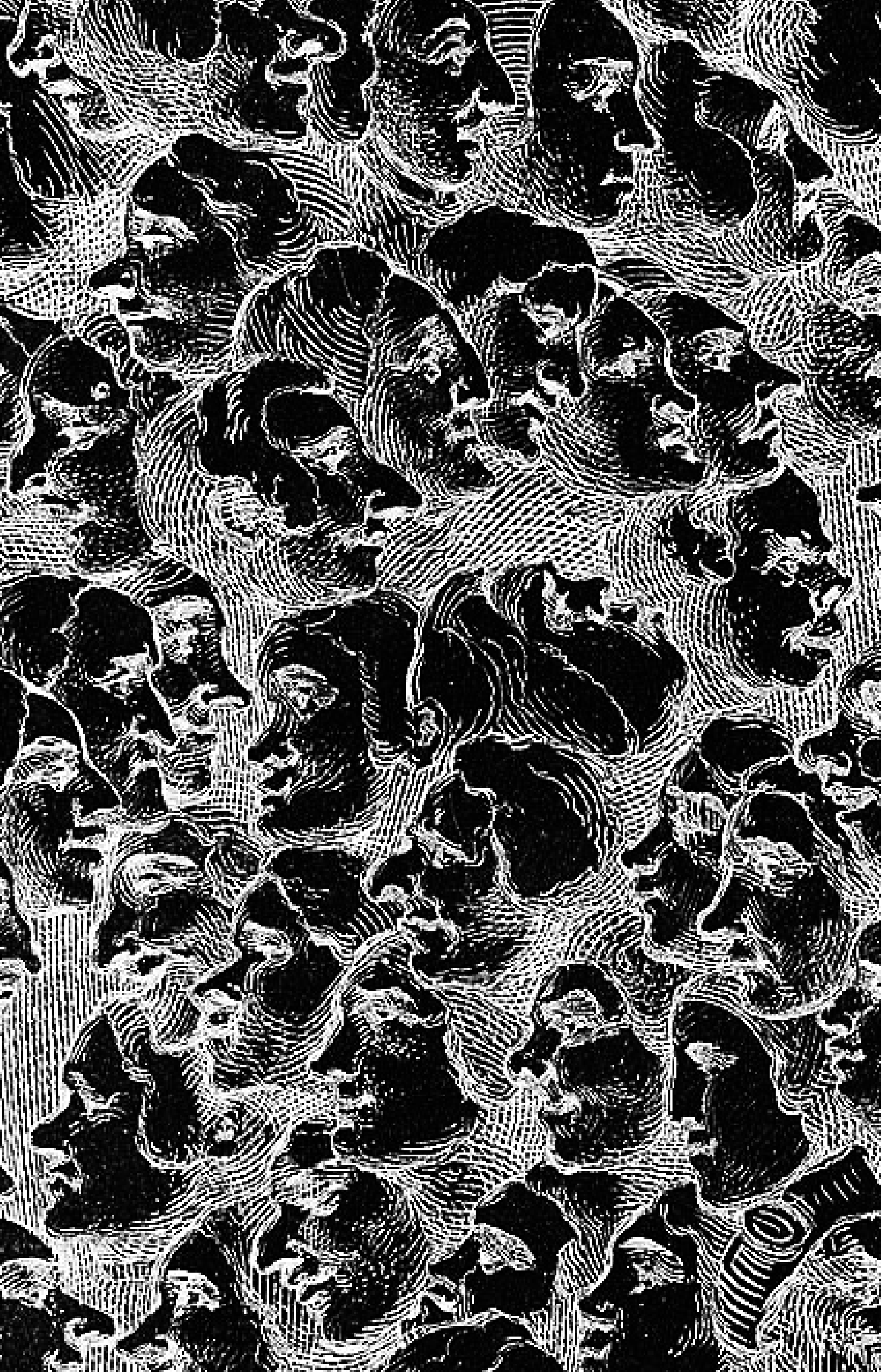
WOLF, Mark J.P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. Nueva York/Londres: Routledge, 2012.

Žižek, Slavoj. *Acontecimiento*. México: Sexto piso, 2014.

_______. *Mis chistes, mi filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2015 (Argumentos, 477).

Índice

Jonathan Swift y el archipiélago de los espejos: ensayos conmemorativos a 350 años de su nacimiento fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se terminó de producir en diciembre de 2019 en Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie @Schola de la FFL, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor y, en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición y la formación estuvieron a cargo de Ana Elena González Treviño y Edgar Gómez Muñoz.



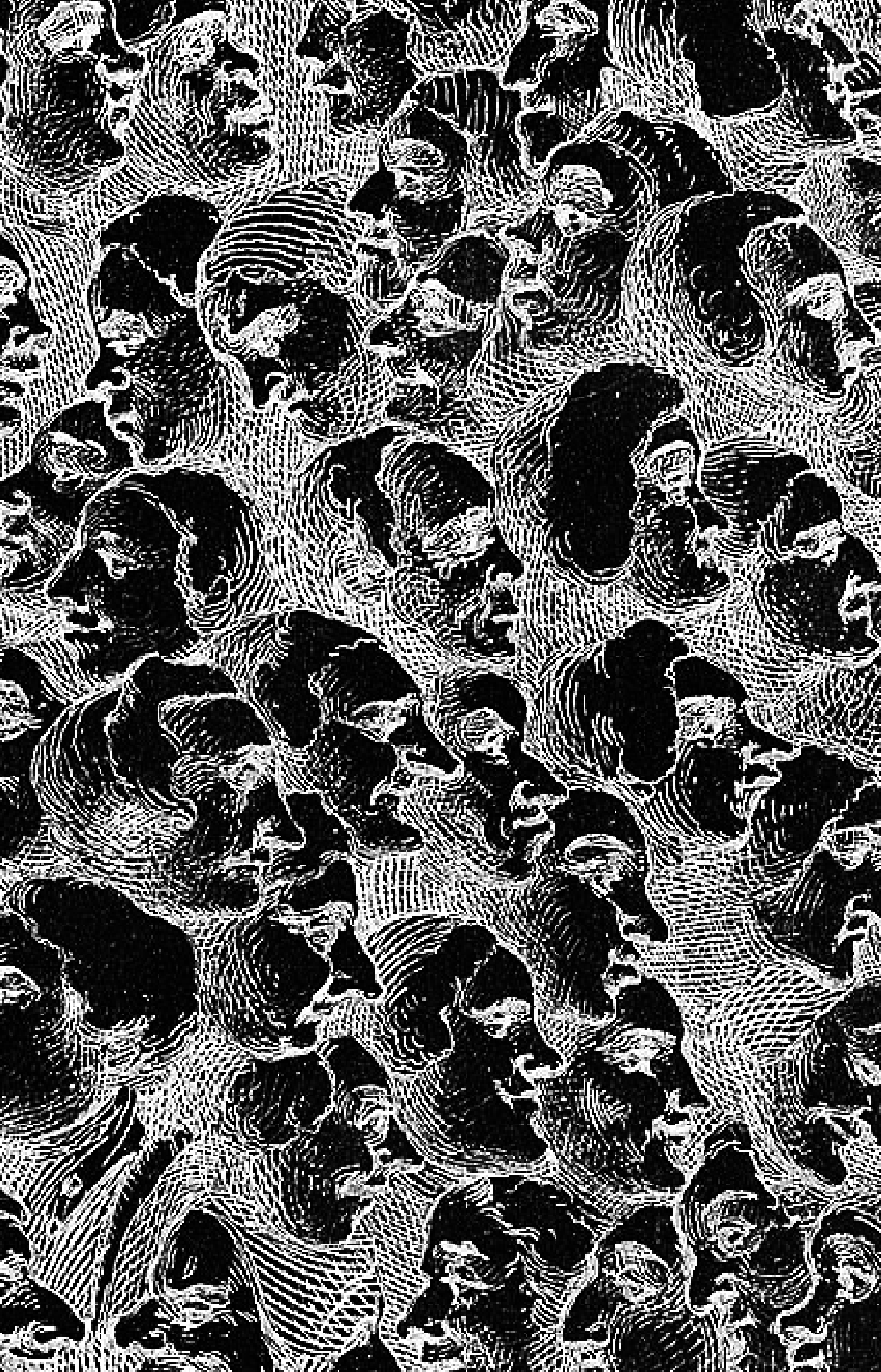


Imagen en guardas y cubierta: William Hogarth (1697 –1764) *Characters and Caricaturas'* 1743 (Caracteres y caricaturas). Grabado, impresión en un papel de 217 mm x 195 mm. Clave NPG D21371 en la National Portrait Gallery, Londres, Reino Unido.



En 2017 se celebró el 350 aniversario del natalicio del autor irlandés Jonathan Swift (1667-1745), uno de los máximos exponentes de la sátira en lengua inglesa. En 1726 publicó una de las obras más difundidas de toda la tradición occidental, *Travels into Several Remote Nations of the World*, mejor conocida como *Los viajes de Gulliver*. Desde el principio tuvo un éxito rotundo, y se ha publicado de manera ininterrumpida. Se trata de una crítica mordaz a las instituciones y valores dominantes, disfrazada de literatura de viajes, lo cual ha permitido que a la obra se le den diversas interpretaciones a lo largo de los siglos, y goza de vigencia hasta nuestros días. Este volumen contiene estudios de ésta y otras obras de Swift desde diversas perspectivas, incluyendo a Swift en el ámbito latinoamericano.

eSchola





